

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE HUMANIDADES
DIVISIÓN DE POSTGRADO



**IRONÍA:
UNA FORMA ESTÉTICA EN EL LIBRO ARTIFICIOS,
DE JORGE LUIS BORGES**

**POR
LINETTE CAMARGO**

PANAMÁ

1999

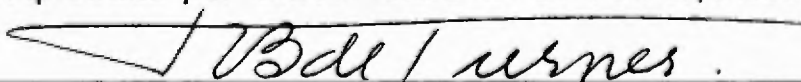
T. M.

15 JUN 1999

Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana

**IRONÍA:
UNA FORMA ESTÉTICA EN EL LIBRO ARTIFICIOS, DE
JORGE LUIS BORGES**

Aprobada por la Dra. Isabel B. de Turner, Asesora.



atr. del autor

314706

Dedico este aporte

A mis amados José Juan, Jahir y Mario, por la paciencia y respaldo en los momentos en que necesité su comprensión y apoyo. Ellos han sido, en todo momento, mi motivo de alegría y superación.

A mis padres, quienes siempre me estimularon para superarme y me dieron las bases de mi formación y éxito profesional.

A todos ellos, mi eterno agradecimiento.

Agradecimiento

A la Doctora Isabel B. de Turner, Asesora de esta investigación, quien en todo momento demostró su interés y esmero para que este proyecto culminara exitosamente. A ella, mi respeto y cariño.

A mi amiga y compañera Anaís Morán Rovi, quien me brindó su tiempo, paciencia y sugerencias en la realización de este proyecto.

A Miguel A. Candanedo, por su respaldo y orientación filosófica.

A Ricardo Laviery, compañero y amigo.

A Franz García de Paredes, por su magisterio.

A Ysis Tejeira, por su entusiasta colaboración.

A Maida Díaz, por sus palabras de aliento.

A Diógenes Cedeño Cenci, por sus consejos y tiempo.

A Ricardo Segura, por su empeño en el desarrollo de esta empresa.

A todas las personas que de una u otra forma me brindaron su apoyo para llegar a la deseada meta.

RESUMEN

El propósito de esta investigación es comprobar que la ironía es parte indispensable en el discurso narrativo del libro Artificios, de Jorge Luis Borges. Sustentamos nuestras indagaciones en los profundos conocimientos literarios y filosóficos del autor, que contribuyen, indiscutiblemente a la creación de relatos ricos en elementos retóricos, fundamentados en la ironía.

En el análisis de la narrativa de Artificios demostramos la existencia de ideas escépticas, metafísicas y teológicas, pero encontramos que la idea fundamental del autor es crear una literatura con un marcado énfasis en los aspectos lúdicos, polisémicos y críticos. Borges emplea la ironía como una forma estética sobre la que estructura su discurso poético presente en su obra.

The purpose of this research is to prove that irony is an essential part in the narrative discourse of Jorge Luis Borges book Artificios. Our research is based on the deep literary and philosophical knowledge of the author, which undoubtedly contributes to the creation of stories which are rich in rhetorical elements based on irony.

Through the analysis of Artificios, we show the existence of skeptic, metaphysical and theological ideas. But we find that the basic idea of the author is to create literature with high emphasis on ludicrous, polysemic and critical aspects. Borges employs irony as an esthetic form which he structures the poetic discourse that is present in his work.

PLAN

INTRODUCCIÓN:

PERTINENCIA DE LA PERSPECTIVA IRÓNICA EN LA LECTURA DE <u>ARTIFICIOS</u> , DE JORGE LUIS BORGES	I-X
--	-----

CAPÍTULO I. LAS FORMAS RETÓRICAS DE LA IRONÍA	1
--	----------

1. Fuentes de la ironía	6
-------------------------	---

1.1. El problema de la verdad	6
-------------------------------	---

1.2. Los conflictos de creencias	9
----------------------------------	---

1.3. La inversión de las formas normales	10
--	----

1.4. El universo irónico	11
--------------------------	----

1.5. Los prejuicios	12
---------------------	----

2. Las relaciones entre la retórica clásica y la ironía	14
---	----

CAPÍTULO II

1. La ironía en el libro <u>Artificios</u> de Jorge Luis Borges	17
---	----

1.1. Tres versiones de Judas	24
------------------------------	----

1.2. La secta del Fénix	42
-------------------------	----

1.3. La forma de la espada	52
----------------------------	----

1.4. El tema del traidor y el héroe	56
-------------------------------------	----

1.5. El milagro secreto	63
1.6. El fin	68
1.7. El sur	73
1.8. Funes el memorioso	81
1.9. La muerte y la brújula	88
CONCLUSIONES	100
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
BIBLIOGRAFÍA	112

Pertinencia de la perspectiva irónica en la lectura de

ARTIFICIOS de Jorge Luis Borges

Los estudios críticos que hemos realizado sobre la obra de Jorge Luis Borges, y aún el mismo autor, han destacado que su obra está determinada por un eje irónico que actúa como factor nuclear en las interpretaciones, además, factor ordenador de los significados y las relaciones del mundo ficticio propuesto. De esta manera, la ironía critica y pone en duda la idea que tenemos de la realidad, de la originalidad, de lo que es la literatura y su relación con la tradición literaria.

Rafael Olea Franco destaca que desde 1926 Borges hace una crítica de Lugones con ese tono irónico que después agudizaría tanto: *“La ironía actúa como una forma de comprender o negar las leyes de lo real”*.⁽¹⁾ Igualmente, Lisa Block de Behar comenta el valor de la ironía en Borges y expresa que.

“la emplea dando falso origen a un contrato de iniciación, al borde mismo de decir y no decir, de ser y parecer, una zona de tránsito y transacción, de pasaje y compromiso, un subterfugio de verdad.”⁽²⁾

En nuestro análisis una actitud de ironización se desprende de una crítica a toda conciencia o mentalidad carente de cultura estética y literaria, construida al margen de la tradición literaria. En este sentido, la ironía produce una concepción del mundo literario como realidad paralela, como espejo crítico del mundo.

Consideramos que la ironía borgeana parte de la idea de que la literatura produce una idea de la realidad, tan falsa o verdadera como las ideas de la realidad de la filosofía o de la ciencia. Por lo tanto, su ironía cuestiona todo tipo de certezas, todo tipo de convicciones y obliga al lector a partir de cero en el conocimiento porque se trata de una visión de la realidad de la literatura. Como dice Behar, se trata de una visión y ésta *"es una instancia necesaria de la experiencia estética"* ⁽³⁾ Pero lo irónico surge en la recepción del lector que cree que toda experiencia estética debe coincidir con sus creencias y convicciones, ya sea reforzándolas o negándolas en su valor de verosimilitud. Sin embargo, en Borges la experiencia literaria es puramente estética. Esta concepción produce un amplio espectro para la ironización

Así lo vemos en la narración "Tres versiones de Judas", en la que la idea de Judas como traidor de Jesucristo es traspuesta como la idea

paradojal de que aquél es instrumento de Dios para hacer cumplir sus designios con relación a la humanidad. Irónicamente Judas es uno de los nombres ocultos de Dios. La literatura altera la creencia y produce ironía por la paradoja que identifica los contrarios. La ironía cuestiona al lector y pone en tela de juicio sus convicciones.

Olea Franco destaca el carácter elusivo del sistema de prueba en los ensayos de Borges. Generalmente la cita es una fuente que sustenta una certeza. Borges usa las citas para negar las certezas. Es una prueba, pero Borges las usa para descreer y negar. Son entonces irónicas. Borges no cita para hacer evidente una fuente de verosimilitud. Este procedimiento aparece como recurso de la ironía desde la década del 30, ya Borges recurre a citas apócrifas, traducciones y versiones desviadas, falsificaciones, habla de libros que no existen, enumeraciones, re-elaboración de temas de otros etc., que alteran la función referencial del lenguaje y crea un mundo paralelo más autónomo donde las leyes de la literatura alteran la realidad.

Encontramos que la ironización trabaja con la mezcla de lo literario y cultural en la que se pueden combinar los textos de los más variados

orígenes; así mismo, aparecen en ella personajes reales y ficticios con los que se borra la barrera entre la realidad y la ficción. En suma, es un arte autónomo en el que la literatura es un hecho manifiesto por la introducción de lo ficticio en la vida real, en la cual se toma como verdadero lo que es imaginario.

Visto lo anterior, la ironía borgeana crece cuando el lector se pierde en el laberinto de las certezas, porque olvida que la literatura es la ficción en la que la imagen de la realidad que se proyecta genera una verdad más próxima a las creencias. La obra como ironía pretende entonces establecer una relación dialógica en la que la verdad, las certezas, las visiones generales de la realidad son ironizadas por la literatura, porque la conciencia de lo real y la realidad misma no es más que un reflejo, una versión, una síntesis igualmente válida como interpretación que hace de la realidad la literatura. Borges dice *"que el lector le exija a la literatura la verdad, es una superstición del lector"*.

Rafael Olea Franco en su libro El otro Borges, el primer Borges, llama a esto literatura alusiva porque se niega a reflejar y obliga al lector a interrogarse nuevamente sobre la verdad o la realidad. Para Borges es

alusivo todo recurso que se refiera a un hecho de una manera incompleta pero sugestiva. Este método de escritura basado en la alusión se aparta deliberadamente del detalle, de la exhaustividad. Para Olea, la alusión como procedimiento literario resulta esencial porque implica la posibilidad máxima de ambigüedad y polisemia. Según Guillermo Sucre en su libro La máscara, la transparencia, citado por Olea Franco sostiene que:

"Una literatura alusiva se interna, más bien, por un camino oblicuo: si afirma algo es interrogando... Tampoco propone nada sin de inmediato relativizarlo. ¿No es la escritura de Borges un juego dialéctico entre un sí y un pero?" ⁽⁴⁾

Por ello advertimos que la fuente de la ironía se torna entonces en la diferencia que surge entre lo real y lo literario, entre la ficción y el conjunto de certidumbres que el lector tiene sobre aspectos diversos como la ideología, la fe o la ciencia. Su ironía tiene como raíz una crítica a toda certidumbre.

La ironía no sólo altera las leyes del género y produce una ficción ironizante, sino que altera la tradición literaria misma y hace que surja la visión de todo fenómeno de la conciencia estética como una

paradoja: *“El asesino y la víctima se parecen”*, observamos que la verdad literaria matizada por la ironía no ordena sino que destruye creencias.

En una de las historias de Artificios, Red Scharlach y el inspector se enfrentan en un mundo literario puesto en movimiento por las palabras de la cábala, pero su objeto no es encontrar al culpable sino repetirse un mundo marcado por las leyes de la ficción. Por las normas de la tradición literaria

Vemos que su universo está determinado por la reiteración de un mundo amoral, donde la verdad y la ética quedan circunscritas a la repetición metafísica de un asesinato, en el que la víctima descubre al asesino para que lo mate y el asesino es un metafísico que descubre las leyes de la cábala y sabe que es ficticio e imagina que lo que vive es metafísico y que el crimen volverá a repetirse. Ambos, el asesino y la víctima, no se descubren mutuamente sino que descubren que son sujetos de una trama literaria. Y se ponen de acuerdo para tratar de encontrar una variación en la próxima repetición de su universo.

Según Borges, la idea central de su literatura radica en que:

"el arte es un mundo, pero que es un mundo en sí y que no podrá alcanzar o no podrá nunca expresar al otro, que el otro huye siempre..." "la realidad es inalcanzable o la realidad es inaccesible, nuestros versos serán siempre estructuras verbales, una realidad más, pero no la realidad que queremos expresar."⁽⁵⁾

En este caso, el mito y la fábula tendrían más fuerza que el razonamiento.

Coincidimos con otros autores cuando anotamos que su ironía ha corrido las expectativas del género policial, la búsqueda de la verdad y el castigo del culpable. De esta forma, la ironía critica la ética de la verdad y la imagen que tenemos de la realidad. La ironía borgeana marca tajantemente esta diferencia: la verdadera lectura no es más que un acto de ironía como explica Behar. *"un fraude donde juegan la ficción de la verdad, el anhelo y lo inverificable"*.⁽⁶⁾ Por ejemplo, en el cuento de Borges "El Milagro Secreto", un año está contenido en un minuto.

Lisa Block De Bear destaca los límites donde las paradojas que surgen entre la realidad y la ficción dan origen a la ironía borgeana y presentan la idea de totalidad como una contradicción. Lo inmediato y lo universal se confunden. La totalidad es una parcialidad.

Otra de las fuentes de la ironía que estudiamos es la relación de la obra con la tradición, la relación entre los pre-textos, las influencias, la tradición y la obra, la concepción borgeana parte de la idea de que la originalidad no existe y sólo queda la repetición de la tradición como fundamento de la literatura.

Ésta es la paradoja irónica en el ensayo de Borges "Pierre Menard, autor del Quijote". Éste imagina escribir el Quijote nuevamente. En esta obra resalta las diferencias que surgen de los textos aunque sean el mismo. Ésta es la fuente de la lógica de la creación que es fuente de ironías con relación a este aspecto, Block de Behar dice que:

"surge una práctica literaria que pone en tensión la oposición y la identificación da lugar a una escritura polifónica que origina un espacio literario que se extiende contra una lectura".⁽⁷⁾

Los elementos de esta obra y la crítica literaria en torno a la misma certifican la pertinencia de la lectura irónica de la obra de Borges. Para analizar los alcances de la ironía hemos seleccionado el libro Artificios el cual es uno de los más característicos porque define y determina los valores de una obra literaria que conocemos como

borgeana.

Para efectuar el análisis de la ironía en la obra Artificio, de Jorge Luis Borges, nos basamos en los estudios realizados sobre este tema por el investigador literario Wayne Booth en su libro Retórica de la Ironía, que nos permite una clara identificación de la misma. Además, seguimos el método para clasificar los distintos tipos de ironía del Diccionario de Retórica y Poética, de Helena Berinstain, quien la clasifica según la tradición retórica. La propuesta de estos críticos literarios nos permiten comprobar la pertinencia del estudio de la ironía en el libro Artificios. Dicha pertinencia se cumple a través de la comprobación de los objetivos que aplicamos en el análisis de la lectura de los relatos de Borges; nos fundamentamos en los conocimientos obtenidos del estudio de la identificación y clasificación retórica de la ironía.

El estudio de la obra de nuestro autor fue exhaustivo. Para llegar a su comprensión nos aproximamos a sus ensayos, en los cuales encontramos la fuente primigenia de su poética, pues, como todos sabemos, Borges ha sido considerado por muchos como un escritor

poco accesible. Ello se debe al poco conocimiento que poseemos sobre su estética, centrada, primordialmente, en el sentido literario y no literal de sus escritos; de ahí que él se valga de la ironía que permite la polisemia en sus textos.

CAPÍTULO I

LAS FORMAS RETÓRICAS DE LA IRONÍA

Antes de abocarnos al análisis de Artificios, es imprescindible exponer, en forma general, la caracterización de las distintas modalidades de la ironía como categoría cultural y literaria. Esto implica la sistematización de parámetros que nos permitan percibir el papel de la ironía como recurso de la literatura.

El crítico norteamericano Wayne C. Booth, en su obra Retórica de la Ironía nos recuerda la ambigüedad que encierra este concepto: *"ha llegado a representar tantas cosas que corremos el riesgo de perderlo por completo."*⁽⁸⁾

Por lo que se da a la tarea de crear una sistematización cultural y retórica de los distintos aspectos que se han de considerar para emprender la comprensión de la ironía como recurso de la literatura.

La ironía: *"encara el problema de saber en qué sentido se usan los conceptos."*⁽⁹⁾

Señala, por otro lado, que hay muchos tipos de ironía: *"de acontecimientos", "de destinos", etc;* sin embargo, lo que es seguro es

que la ironía se define a partir de la intención que tiene el autor del mensaje. Booth nos recuerda que el universo irónico es el discurso del ser humano y que éste no dice la verdad; considera, igualmente, que todas las expresiones humanas pueden verse socavadas por la verdadera visión irónica.

A fin de indagar los niveles de profundidad que alcanza este concepto en los distintos aspectos del lenguaje, prestaremos atención preferiblemente a los estudios y teorías propuestos por Wayne Booth, quien es uno de los autores más representativos en la investigación de esta temática.

Él no parte de una sola idea, sino que sistematiza experiencias de escritores considerados como maestros de la ironía, de tal manera que nos permite comprenderla no desde el punto de vista teórico (lo que debe ser), sino desde su praxis. Según Booth definir, clasificar y considerar lo que es la ironía desde el punto de vista literario es un proceso en desarrollo, es decir, no acabado; además, según él, este proceso va a depender íntimamente del autor, de su obra y de quien

la asedia. Por lo tanto, plantea que la categorización de las diversas formas de la ironía, se producen a partir de la experiencia cultural del lector, que a su vez quedará en manos de la experiencia cultural de cada escritor.

El concepto de ironía no es considerado como la expresión de una teoría previa, final y absoluta. Booth nos ofrece una noción real de la ironía que nos permite acceder a una serie de expresiones, experiencias y valores en torno a la definición de esta forma particular de creación literaria.

Nos sugiere una serie de pasos para identificar las distintas modalidades de la ironía porque él reconoce que ésta es una forma de manejar los significados y valores de la expresión, que consideramos útiles para explicar el texto literario que nos afana. Los aspectos que destaca son los siguientes:

En primer lugar, Booth plantea que el lector debe rechazar el sentido literal del lenguaje.

El segundo aspecto propuesto es el relativo a las explicaciones alternativas, al sentido del texto en base a la lectura irónica.

En tercer lugar, sostiene que la interpretación de la ironía debe remitirnos a tomar una decisión sobre los conocimientos y creencias del autor y su relación con el lector.

Booth indica que la ironía hace que los resultados y conocimientos sean más activamente nuestros, porque se presume que se deban a la interpretación que hace el lector de un universo cultural impreciso, particular y personal al que hay que crearle reglas de análisis y lecturas certificadas culturalmente dentro de los valores de la obra.

La ironía, dice, es un ejercicio agresivamente intelectual que funde hechos y valores y nos obliga a construir jerarquías alternativas y a inferir relaciones entre ellos. Esto significa que la interpretación guiada por las reglas anteriormente expuestas, nos permitirán determinar el alcance y significado de la ironía en la obra borgeana.

Al leer cualquier ironía leemos la vida misma, sostiene Booth. La teoría de este autor nos permite identificarla en la perspectiva literaria. Y es

éste uno de los aspectos que nos conducirán a la obra de Borges. Por otro lado, nos interesa, igualmente, estudiar la ironía desde el punto de vista de la tradición retórica. Para tal fin nos auxiliaremos con los planteamientos de Helena Berinstain quien, en su diccionario Retórica y Poética, desarrolla una clasificación de las distintas formas de la ironía. En este contexto – histórico – literario – se plantea una clasificación literaria de dicho concepto; ello nos permitirá aproximarnos a la lectura desde diversos ángulos; visto así, la ironía cobra valor de contraste, ya que permite al lector comparar al producirle distintas sensaciones.

Otra de las perspectivas que buscaremos en la ironía es la comprensión en su relación con la forma que ésta adquiere. Ello le da tres vertientes nuevas: la ironía se hace evidente por la forma de decirlo, por el carácter del que habla y por la naturaleza del tema. Significa también que la ironía se convierte en una forma personal de la expresión literaria que hay que especificarla en las maneras en las que el autor la concibe.

I. FUENTES DE LA IRONÍA

Booth plantea que existen diversas “fuentes de la ironía”, que nos permiten identificarlas. Él las denomina así: “el problema de la verdad”, “los conflictos de creencias”, “la inversión de las formas normales”, “el universo irónico”, y “los prejuicios”.

1.1. El problema de la verdad

Una de las fuentes de la ironía que puede ser precursora de análisis profundos con respecto a Borges es la que está en relación con los patrones establecidos y las ideas modernas de la verdad o la realidad. Según Booth, el contraste –verdad-mentira- es una inestimable fuente de ironía:

"Es un dogma muy difundido en este siglo que hay aproximadamente tres clases de afirmaciones basadas en la experiencia que se pueden comprobar haciendo referencias a datos innegables, a los hechos, datos obtenidos mediante deducciones lógicas o matemática a partir de principios evidentes a sí mismos o axiomáticos. El resto, afirmaciones morales, estéticas, políticas, metafísicas, que no tienen ningún valor cognitivo en absoluto se pueden resumir bajo términos de emoción o mera opinión. Por una parte tenemos la rigurosa búsqueda científica de la certeza, por la otra, lo dudoso." ⁽¹⁰⁾

En la creación literaria las ideas estéticas, -la metafísica vista como

voluntad personal-, aceptadas o no, nos permite crear las propiedades de un modo ficticio del que se vale Borges , para postular una visión irónica de la realidad y de nuestras creencias.

En relación con lo anterior, Borges escribe en el ensayo "La supersticiosa ética del lector", contenido en su obra Discusión, sobre la verdad o no -literaridad- de la obra literaria. En el mismo, asegura que la página perfecta *"es la que tiene cambios del lenguaje que borran los sentidos literales y los matices. La página perfecta es la que consta de estos delicados valores."*⁽¹¹⁾

Los cambios de sentido en este caso son uno de los mecanismos que la ironía produce, es decir, cambios del lenguaje que Borges considera "delicado valor". Esto permite hacer ironía de un contraste entre lo que se cree que es la realidad y lo que ésta es en una obra en particular. El problema es que no sabemos con certeza cuáles son las dimensiones verdaderas de la realidad. Ésta genera un contraste entre lo cierto y lo dudoso, lo que al final hace evidente que la verdad sea una expresión de la cultura, una idea en desarrollo. Lo que hace que la verdad sea una construcción social, una expresión cultural que se

va ampliando en la medida en que trasciende en el plano de lo dudoso.

Generalmente, se toma al autor como fuente para determinadas pruebas que nos remitan a las intenciones de sus textos. Pero como se trata de un autor que es irónico, nos surge lo que Booth correctamente determina como espacio de lo dudoso. Debemos, por lo tanto, analizar la ironía de Borges para esclarecer las intenciones de sus textos; por medio de ella podemos explicar con objetividad éstos.

Arturo Echavarría, en su libro Lengua y literatura de Borges, recomienda una sana desconfianza que debe ser motivo de una fértil curiosidad intelectual. Una lectura literal de los ensayos de Borges, por ejemplo, ha conducido a no pocos de sus lectores a formarse una imagen torcida y esencialmente falsa del escritor y sus intenciones.

En numerosos artículos, Borges comienza por postular una idea que termina por rebatir y refutar en los últimos renglones de ese mismo texto. Lo dudoso está determinado por la opinión, la fe e inclusive, la misma noción científica de la verdad.

Para caracterizar a la ironía, Booth no recurre a una teoría preconcebida y final de la ironía sino que parte de la experiencia de los escritores ironistas y crea así un marco para referirse a este concepto como forma retórica del lenguaje. De esta manera encontramos que podemos referirnos a la ironía en el marco de los escenarios conceptuales.

1.2. Los conflictos de creencias

Otra de las fuentes de la ironía son los “conflictos de creencias”. Es en el plano de las certidumbres científicas que se experimentan estos conflictos; en el plano de las convicciones, la ironía se hace más efectiva porque la duda crece mejor sobre un terreno inseguro y cambiante. La fe, las opiniones, las certidumbres son múltiples y variadas; por ello, nos ponemos en situación de alerta siempre que observamos un conflicto innegable entre la creencia que tenemos nosotros y la que sospechamos tiene el autor

En su ensayo “Otras Inquisiciones”, Borges expresa que ve en sus trabajos una tendencia a estimar sus ideas religiosas y filosóficas por

su valor estético, lo que seguramente provocará un conflicto de creencia con aquellos lectores para quienes estas ideas están escritas con otros valores de distinta trascendencia.

1.3. La inversión de las formas normales

Asegura Booth que la inversión de las formas normales es una de las características más sorprendentes de la ironía. Con ella, las prácticas culturales se invierten para que el lector haga evidente el cambio. Así lo establece el propio Borges cuando expresa en su ensayo “Una vindicación de la cábala” lo siguiente:

"Imaginemos, asimismo, de acuerdo a la teoría pre-agustiniana de inspiración verbal, que Dios dicta, palabra por palabra lo que se propone decir. Esa premisa (...) hace de la Escritura un texto absoluto, donde la colaboración del azar es calculable en cero. La sola concepción de este documento es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que asechan, de superposiciones de luz ¿Cómo no interrogarlo hasta lo absurdo,, hasta lo prolijo numérico, según lo hizo la cábala?"⁽¹²⁾

Veamos el verbo *imaginar*, por medio del cual Borges nos remite a una

interpretación de la realidad, en este caso de la literatura. En el mundo preconcebido de los cuentos “La Escritura de Dios” y el de “Pierre Menard autor de Quijote”, hay una inversión de valores al usar las ideas religiosas y filosóficas en función estética, porque en la literatura éstas se transforman y adquieren validez debido a que no son afectadas por la vigencia de la época. Por eso no es de extrañar los anacronismos temporales que producen paradojas de buen efecto estético, los cuales deben impresionar sobre el sentido de realidad del lector (quien, sin duda, ha de tener una apreciable cultura literaria para seguir a Borges en los significados propuestos por una idea de la realidad alterada por la estética).

1.4. El Universo Irónico

El universo irónico se construye a partir de la comunión lector – obra. Para captarlo, el lector debe intuir la posibilidad de que éste exista, conocer el entorno: obra-escritor. Ello le permitirá clasificarlos como irónicos o no, lo cual le facilitará la identificación de la dualidad-contraste de la ironía. Al respecto, Booth argumenta que:

"Uno de los problemas más representativos que se destaca al estudiar la ironía se da con relación a las intenciones que constituyen el acto creativo. La adecuada utilización del conocimiento o de la realización de deducciones sobre el autor y su entorno y el descubrimiento de una forma literaria que se realice adecuadamente sólo a través de la lectura irónica." ⁽¹³⁾

En la obra de Borges, el lector amplía su horizonte de posibilidades en lo que respecta al universo irónico. En el lector que lo conoce, existe una predisposición para encontrar ironía; busca y encuentra indicios, ya que Borges es conocido ampliamente como escritor ironista.

1.5. Los Prejuicios

Según Booth, la ignorancia, la falta de práctica, la inadecuación emocional y los prejuicios son "recursos retóricos" que producen un anticlímax irónico. Es decir, impide que el lector llegue al momento de mayor expectación en la lectura. Esta condición afecta al lector puesto que no llega a comprender la verdadera intencionalidad de la ironía. Los prejuicios que Borges cuestiona son los emitidos por los "críticos", aquellos que consideran que el hecho literario radica únicamente en la perfección de las formas sin tomar en cuenta otras posibles intenciones del autor. En su ensayo "La Supersticiosa Ética del Lector" manifiesta

su punto de vista sobre el tema en cuestión:

“La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, han producido una superstición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales. Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o la ineficiencia de una página, sino a las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecnuerías que le informarían si lo escrito tiene el derecho de agradales... No se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes. Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida más bien. Se ha generalizado tanto esa inhibición que ya no van quedando lectores en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales... No hay libro bueno sin su atribución estilística de la que nadie puede prescindir - excepto su escritor.”⁽¹⁴⁾

Los prejuicios no son más que las ideas preconcebidas que se ha formado el lector de lo que es una obra literaria y de lo que debe encontrar en la misma. Para captar la ironía en la obra de Borges es indispensable despojarse de los mismos.

Contra las nociones de la realidad y las presuposiciones que tienen sobre las ideas que animan las obras de Borges, algunos lectores ingenuos lo han tomado al pie de la letra; creen supersticiosamente los mecanismos de sustentación de la verdad, la apelación a citas que

aparecen en sus textos, las supuestas pruebas que presenta. todos estos datos pueden ser material informativo para explicar el uso de estos recursos en sus textos para lograr el efecto estético de la ironía.

2. Las relaciones entre la retórica clásica y la ironía

Helena Beristain en su Diccionario de Retórica y Poética, sostiene que la ironía es una antífrasis continuada. Es decir, que es una forma de expresión que dice cosas, predica significados más allá de lo evidente porque lo advierte, los modifica o los reduce al plano de lo contrario que se supone que dice, lo cual hace que la expresión se valore no por lo que dice sino por lo que no dice y connota o significa. La autora indica que la ironía tiene distintos matices y contextos, y dedica todo un apartado retórico a esta temática.

Definamos, pues, la retórica de la ironía como la forma en la que los significados se adaptan, se alteran o se articulan y crean formas literarias que pueden ser identificadas por la tradición literaria. Para distinguirlas de la retórica clásica de la ironía, Berinstain ofrece una clasificación que permite reconocerlas en el contexto literario y

comprender la intencionalidad del autor.

Por ejemplo, Según Berinstain, la retórica denomina las clases de ironía de la siguiente manera:

Anticatástasis: Se infiere una situación opuesta a la real

Dissimulatio o disimulación: es cuando se sustituye un pensamiento por otro para ocultar la verdadera opinión.

Simulatio o illusio: es aquella situación que disfraza la evidente opinión del contrario mediante una fingida conformidad con él (Esto sucede cuando el perverso finge bondad).

Carientismo: es cuando la ironía, delicada e ingeniosa, no parece burla sino que se dice en serio.

Asteísmo: es una fina ironía con aparente carácter de reprensión o reproche pero que más bien constituye un elogio ingenioso

Cleuasmo: es una forma de atribuir irónicamente a algunos nuestras cualidades, o a nosotros mismos sus defectos.

Sarcasmo: se da cuando la ironía llega a ser cruel, brutal, insultante.

Mimesis: consiste en remedar burlonamente el discurso de alguien.

Meiosis: surge cuando se trata de reducir la importancia de algo.

Autoironía. el autor trata de burlarse de sí mismo.

Sermocinato: consiste en reproducir la opinión del contrario para hacer énfasis en sus errores y puntos débiles.

Interrogación retórica: es una forma de afirmar preguntando.

Ambigüedad: implica el uso del doble sentido en las expresiones.

Se estima que estas formas de ironía configuran un cuadro de reacciones intelectivas ante el mundo o es un juego estimulante o euforizante, por medio del cual se contrasta una visión de la realidad, una forma de comprender la cultura, una forma de ejercer la crítica intelectual. Se concluye que la ironía es presuntiva, porque no está basada en determinación previa y exacta. Pero como material conceptual nos sirve para describir un fenómeno cultural. Estos conceptos guían al lector hacia hipótesis de interpretación en el contexto de una situación cultural, un hecho social, y personal. Con esta serie de nociones y recomendaciones pretendemos leer, describir e interpretar las formas que adquiere la ironía en la obra de Borges.

CAPÍTULO II

LA IRONÍA EN EL LIBRO ARTIFICIOS DE JORGE LUIS BORGES

Para reforzar la idea que nos hemos formulado de nuestro autor –escritor irónico–, es necesario que conozcamos diferentes opiniones, que se tienen (incluyendo la suya) con relación a la ironía y de cómo ésta se refleja en su estética.

Beatriz Sarlo, crítica literaria argentina, sostiene en su obra denominada Borges, un escritor en las orillas que:

"La ironía en Borges desalienta a quien busca fijar un sentido; pero también defrauda a quien piense que no hay sentidos en absoluto". Por otro lado, argumenta que Borges, "ejerce la ironía para reflexionar sin supersticiones jerárquicas sobre los procedimientos de la literatura."⁽¹⁵⁾

Coincidimos con Sarlo, cuando asevera que Borges utiliza la ironía, en el sentido de que

"Borges saquea historias ajenas, las altera, les agrega detalles, las acriolla en su vocabulario y las confía a la ironía y a la parodia. Emplea los límites de la intertextualidad, los límites de la ilusión referencial, la relación entre conocimiento y lenguaje, los dilemas de la presentación; ficcionaliza estas situaciones, y produce una

puesta en forma de problemas teóricos y filosóficos. Borges, el mejor artesano tiene ojo para la forma de allí también su gusto por la parodia, el pastiche, las leves modificaciones, la superficie doble de la ironía.”⁽¹⁶⁾

En una entrevista realizada en 1994, el investigador literario Fernando Mateo le formuló la siguiente pregunta :

“¿A quién admira y qué admira de los demás?

Su respuesta no puede ser más reveladora:

La capacidad de ironía, la capacidad de verse a sí mismo un poco desde lejos, de no tomarse demasiado en serio ”⁽¹⁷⁾

En otro momento, en “El poema de los dones”, el hablante lírico, Borges, agradece *“la maestría de Dios que con magnífica ironía me dio a la vez los libros y la noche”.*

En el libro de entrevistas La Biografía Verbal, del argentino Roberto Alifano se nos recuerda que Borges y Mastronardi *"eran mordaces, irónicos, bromistas incorregibles"* Alifano, por otra parte, indica que Borges

aseguraba que había asumido la actitud de su contemporáneo argentino Cassino Ansens. *“Mis memorias guardan, dice Alfano, las acotaciones oportunas de Borges encendidas de ironía.”* ⁽¹⁸⁾

En el libro de entrevistas Borges el Memorioso, Antonio Carrizo expresa que Borges manifiesta que uno de los rasgos característicos del argentino es la ironía, que su padre era muy irónico... A continuación reproducimos parte de la conversación entre Carrizo y Borges:

Carrizo Me han dicho que dará la vida por una buena broma. ¿Borges, da su vida por una buena broma?

Borges: Bueno en ese caso no me han hecho una buena broma porque sigo viviendo aún.” ⁽¹⁹⁾

Carrizo asegura que Borges iniciaba una búsqueda de recursos para decir la verdad a través de la ironía y el humor.

Rafael Olea Franco en su obra El otro Borges, el primer Borges, destaca que para la década del 40, éste ya posee una estética que incluye un conjunto de recursos literarios que posibilitarán luego sus

escritos más logrados y difundidos. Ésta es la estética de la alusión que implica la presencia de la ironía como recurso estético. La alusión como procedimiento literario resulta esencial porque implica la posibilidad máxima de ambigüedad y polisemia.

Otro aspecto importante que no podemos soslayar es el referente al escepticismo en Borges, porque sin duda la actitud escéptica lo lleva a producir contrastes irónicos con la diferencia de los valores de realidad en su ficción y los valores de un mundo regido por la razón.

En la obra El tamaño de mi esperanza, Borges escribe con relación al escepticismo que: *"Nuestra incredulidad no se desanima... Una incredulidad grandiosa puede ser nuestra hazaña."* Se hace evidente, pues, que el escepticismo en Borges es utilizado como material de contraste (lo que él no cree lo convierte en ironía). Por ello, reiteramos en este capítulo las nociones irónicas que otros críticos le atribuyen.

En Borges, encontramos un procedimiento irónico cuando empieza a postular y a defender una idea que termina por rebatir y refutar en

los últimos renglones del mismo texto. El escepticismo es uno de los rasgos más persistentes y marcados en su obra. Por lo que ésta será una perspectiva que nos remitirá a la proposición de modos de lectura que nos permitan explicar los mecanismos de la ironía.

Arturo Echavarría hace una comparación entre el filósofo Fritz Mathuner y Borges, para reafirmar que ambos comparten un escepticismo radical. En el caso del primero, esta actitud lo lleva a un severo análisis de las posibilidades o imposibilidades cognoscitivas del lenguaje y su inutilidad para la obtención de un conocimiento exacto de la realidad. En el caso de Borges, esto lo conduce a estructurar una visión estética de la realidad para postularla dentro de la literatura.

En Borges existe una propensión a argumentar a favor de hipótesis tales como el idealismo, teorías metafísicas y teologías anacrónicas. Coincidimos con los que dicen que esto se debe a una lectura parcial o defectuosa de sus textos. Borges busca explorar la naturaleza y los confines de la literatura como uno de los modos de hacerse a la realidad. La ironía surge cuando esta comparación lleva a Borges a

proponer una explicación verosímil de la realidad (la literatura) porque las explicaciones de la realidad no dan cuenta de la realidad. Por eso, Echavarría asegura que la lectura literal de los ensayos de Borges ha conducido a no pocos de sus lectores a una imagen torcida y esencialmente falsa del escritor y sus intenciones. Lisa Block de Behar ha dicho sobre este tema que *"la exageración de las precisiones realistas sólo pueden despertar sospechas."*⁽²⁰⁾

Echavarría destaca la singularidad borgeana en el aspecto irónico. Más que en la realidad, sus personajes están atrapados en una realidad paralela cuyas leyes están determinadas por las relaciones entre la lectura y la escritura y no por los motivos de causa y efecto de la lógica real. Esto hace que la fuente de la ironía sea el contraste que se da entre el modo de escritura borgeana y el modo de lectura del lector modelo.

Booth considera que todas las expresiones humanas pueden verse socavadas por la verdadera visión irónica. Esto indica una función de la ironía dentro de la cultura. Esta categoría es propicia para explicar

la ironía en Borges y en particular en el libro Artificios, la cual es una de las primeras obras que define la estética literaria del cosmos poético borgeano. En ella se emplea de manera sistemática la ironía como forma de visión estética de la realidad.

Encontramos entonces, que en nuestro escritor se dan todos los elementos que el teórico norteamericano Booth determina como válidos para sustentar que la obra de Borges tiene fuerte propensión al sentido irónico. Esto refuerza la hipótesis que está orientada a caracterizar la ironía en Artificios, para proponer una lectura de sus textos.

La ironía nos lleva a comprender las cualidades estéticas del universo imaginado por la ficción borgeana, localizar la lógica del sentido y acercarnos a sus intenciones, lo cual nos permite, en última instancia, ver la crítica que la literatura de Borges le hace a los lectores, a las ideas que tenemos de la realidad y, sobre todo, divertirnos con la ironía intelectual que nos propone.

Siguiendo las recomendaciones de Booth y la propuesta de Berinstain,

pretendemos leer, describir, interpretar y caracterizar una retórica de la ironía borgeana, buscando los parámetros de su estética. Ello nos puede develar la ironía como un valor estético constante en su obra. Debemos reafirmar que no pretendemos crear una teoría de la ironía, sino definir un marco conceptual sobre la misma para establecer una serie de aspectos que nos permitan explicar, lo más claramente posible, la ironía en una obra en particular. En el caso que nos ocupa, Artificios de Jorge Luis Borges.

1.1. Tres versiones de Judas

El concepto de tres está relacionado con las ideas de Borges sobre la realidad. En el ensayo "Postulación de la realidad", de su obra Discusión, indica que tres versiones tiene la realidad, por lo que su ironía nos lleva por tres caminos de las creencias sobre Judas. El protagonista, Runeberg, adopta la realidad según su punto de vista: percibe tres perspectivas en el caso de Judas Iscariote. La realidad, en Borges puede adoptar diversas facetas, según la voluntad de quien escribe.

El relato empieza con una serie de enumeraciones que certifican un manejo cultural de información, que en el contexto de la alusión nos permite percibir un clima de autoridad intelectual, pero que al final queda en lo que pudo ser, de lo que pudo ser. Esto crea un contratexto, es decir, refiere a un estado de la cultura mística que le da verosimilitud al narrador del relato, pero que no crea nada con relación a la verdad en sí. De esta manera encontramos una forma de ironía referida a los estados del mundo con respecto a la idea de la realidad.

Borges asegura que: *"la moralidad de la comprobación debería ser entendida como desesperación o nihilismo..."* También alude al problema de la convicción cuando argumenta sobre la postulación de la realidad. El filósofo Hume, quien es nombrado en la narración, resalta que los argumentos de Berkeley no producen la menor convicción. Presentamos estas afirmaciones de Borges para tomarlas como referencia al describir la realidad, porque nos permite plantear un contraste con relación a lo que cree el autor. Recordemos que Borges también cita a Shopenhauer cuando escribe que *el universo se reduce a la voluntad del hombre*

y que éste subordina la emoción a la ética.”⁽²¹⁾

Esto nos lleva a deducir como idea irónica que el autor contextualiza su relato dentro de una tradición. Por medio de ella crea un contraste para inventar la realidad ficticia entre lo que debe ser y lo que es.

Las marcas lingüísticas nos remiten a una realidad incierta, que el lector puede asumir como lo real. Frente a esto, Borges argumenta *“que éste debe enamorarse de su propia desilusión”⁽²²⁾* Y ello es lo que procede a hacer: a desilusionar al lector, obligarlo a abandonar sus convicciones sobre la verdad o sus ideas sobre temas de fe.

Con respecto a Judas escribe que *“Dante le hubiera destinado, tal vez, un sepulcro de fuego”*. Esta expresión genera un clima erudito, porque alude a la Divina Comedia. Sin embargo, demuestra que esta obra está marcada por la imprecisión de unas citas que conceptualizan, es decir, que crean un concepto relativo a lo que el hablante piensa, pero que no agregan nada a la idea de la realidad o al tema. A Borges le urge repetir la expresión: satiriza los procedimientos de la verosimilitud y las

formas retóricas para probar la verdad. Ejemplo de esto lo observamos cuando el hablante cita *libros apócrifos*:

“perdurarían en el apócrifo Liber adversus communes haereses o habría perecido cuando el incendio de una biblioteca monástica devoró el último ejemplar del Syntagma .”⁽²³⁾

Borges realiza una comparación hiperbólica basada en valores reales de la teología, los cuales, para Runenberg, no son más que herejías. Es ésta su primera versión de Judas:

“..., la traición de Judas no fue casual; fue un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención. Prosigue Runeberg: El Verbo, cuando fue hecho carne pasó de la ubicuidad al espacio, de la eternidad a la historia, de la dicha sin límites, a la mutación y a la muerte; para corresponder a tal sacrificio, era necesario que un hombre en representación de todos los hombres hiciera un sacrificio condigno. Judas Iscariote fue ese hombre. Judas, único entre los apóstoles, intuyó la secreta divinidad y terrible propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo del orden superior, las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algún modo a Jesús. De ahí los treinta dineros y el beso; de ahí la muerte voluntaria, para merecer aún más la Reprobación. Así dilucidó Nils Runeberg el enigma de Judas.”⁽²⁴⁾

Tenemos, entonces, un procedimiento de contraste y de interrelación entre la teoría religiosa y el mundo que propone el relato. Se trata de un contraste intelectual focalizado hacia tres puntos de vista: la supuesta verdad con la que escribe el autor, la tradición como supuesta prueba de verdad y las creencias del personaje que realiza un contraste entre el pasado y el futuro. El falso pasado hace que las creencias verdaderas del personaje sean falsas.

El contraste entre estos tres focos de la verdad nos lleva a diversas facetas de la ironía. Colegimos como formas irónicas la alusión a una tradición literaria y cultural: surge así la falsa atribución (hacia Judas o hacia Dios, según la perspectiva) y la alusión imprecisa que hace Runeberg, frente a la cual al lector desprevenido, no le queda otra posibilidad más que creerla.

El autor conduce al lector a diversos planos del sistema de prueba de la verdad, de tal manera que éste se encontrará finalmente en un universo literario impreciso, donde el factor lúdico -que depende de la voluntad del autor-, puede desarrollarse a plenitud transformando las

creencias del lector por medio de sus convicciones escépticas.

De esta manera, la ironía nos permite acercarnos desde otra perspectiva a un hecho real: el papel de Judas en los Evangelios. De tal forma que estas series de contrastes obliteran el tema y lo circunscriben al problema de la prueba de la verdad. Lo irónico es que después de pasearnos a través de todas las posibles hipótesis sobre Judas, no se llega a ninguna conclusión: todas las afirmaciones se disuelven con el empleo de argumentos escépticos, que avanzan de tal forma que no hay ninguna certeza; todas las afirmaciones se disuelven en la duda; en los contrastes antes descritos no hay posibilidad de llegar a ninguna creencia.

En el juego de la ironía, lo real es ya impreciso por el contraste entre la tradición y el tema que trata: las dudas del personaje y el escepticismo del autor nos llevan a un ensayo en el que se pontifica un tema, se hacen alusiones a la tradición, se exponen argumentaciones paralelas a pie de página para comprobar lo que se argumenta, pero que al final no hay ninguna verdad porque las citas

como pruebas son atribuidas a autores falsos, ficticios y que sólo pueden sostener la armazón de la verdad del ensayo en otro tipo de creencia: el escepticismo.

Las ideas y reflexiones de Runeberg sobre Judas no son más que una serie de convicciones en las que la ironía, por medio de la paradoja, convierte al traidor en héroe.

"El orden superior es un espejo del orden inferior, (...) Judas refleja de algún modo a Jesús, (...) si el universo en torno a Judas está plagado de negaciones de fe, interpretaciones baladíes, (...) él eligió aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud, el abuso de confianza y la delación"⁽²⁵⁾

Si analizamos, veremos que, en la afirmación que es considerada como verdad por el emisor, el antecedente niega al consecuente: la teoría de Jesús es reemplazada por la de Judas. El abuso de confianza y la delación siempre han sido consideradas conductas conflictivas en las relaciones interpersonales. Son motivos de rechazo y venganza. La comparación tiene a su favor la novedad (*culpas no visitadas por la virtud*), pero lo insólito de la frase es que la deja abierta para la creencia o no del lector.

Esta verdad de la paradoja es la única aserción válida que se maneja en el relato. Sin embargo, el problema de la verdad no es creíble para el lector: *Judas es igual a Jesús*. Esta situación la analizaremos con mayor detenimiento en el cuento "Tema del traidor y del héroe". Las negaciones y refutaciones no se disuelven en ninguna certeza. Las afirmaciones son contradictorias en sí mismas. Lo único que es verdad es la paradoja. *Judas es igual a Jesús*.

Críticos opuestos a las ideas de Runeberg, lo desmienten y lo acusan por hereje y blasfemo. Surge aquí la segunda versión de Judas. Luego de las severas críticas, el ensayista variará, parcialmente su punto de vista:

"Los teólogos de todas las confesiones lo refutaron. Lars Peter Engstrom lo acusó de ignorar, o de preterir, la unión hipostática ; Axel Borelius, de renovar la herejía de los docetas, que negaron la humanidad de Jesús; el acerado obispo de Lund, de contradecir el tercer versículo del capítulo veintidós del evangelio de San Lucas.

Estos variados anatemas influyeron en Runeberg, que parcialmente reescribió el reprobado libro y modificó su doctrina. "⁽²⁶⁾

Para que el lector descubra esta ironía, es necesario que se fundamente en el escepticismo borgeano, el cual ha sido catalogado

por muchos críticos de “radical escepticismo”. Ello faculta al autor para crear una atmósfera de verosimilitud, en donde imita y satiriza los procedimientos de la erudición, que le permitirán atrapar al lector ingenuo.

Recordemos lo que dice Echavarría en su libro Lengua y Literatura de Borges “Este escepticismo de Borges en materia estética, también debe estar sujeto a cuidadosas y escépticas lecturas.”⁽²⁷⁾ Por lo anteriormente expuesto, compartimos la opinión de este crítico literario cuando expresa que: “El escepticismo de Borges nos lleva a una teoría de la literatura.”⁽²⁸⁾

En el conjunto de entrevistas recopiladas por Fernando Mateo, Borges, dos palabras antes de morir, nuestro autor expresa categóricamente en el siguiente diálogo que:

“... yo no creo en la inmortalidad del alma, no creo en ningún dogma religioso. Pero creo en la ética, eso sí. Es decir, cuando yo obro creo saber si he obrado bien o he obrado mal. Pero no creo que eso merezca castigo ni recompensas...”

Mateo: - Me dijo que no cree en la inmortalidad del alma,

Borges responde: “No... es algo que no me interesa tampoco, salvo para fines literarios.

(...)

Mateo: *-¿Quiere decir que para usted con la muerte física se acaba la vida?*

Borges: *- Yo creo que sí..."* (29)

En "Tres Versiones de Judas", Borges crea una teoría teológica por medio de sus convicciones escépticas, en las que emplea contrastes e ironiza con el fin de hacer un juego estético:

"Judas eligió aquellas culpas no visitadas por ninguna virtud: el abuso de confianza (Juan 12:6) y la delación. Obró con gigantesca humildad, se creyó indigno de ser bueno... Judas buscó el infierno porque la dicha del Señor le bastaba. Pensó que la felicidad, como el bien, es un atributo divino y no deben usurparlo los hombres." (30)

Emplea la ironía denominada *disimulación*, en la que se sustituye un pensamiento por otro. Oculta la verdadera opinión para que el lector la adivine; juega durante un momento con el desconcierto. Sin embargo, lo que verdaderamente persigue es desenmascarar al contrario. Borges refuerza esta idea cuando expresa: *"El orden inferior es un espejo del orden superior, ..."* (31)

Judas es un traidor que se sintió indigno de ser bueno. Este atributo de los ascetas, crea una contradicción entre las creencias del sentido común: *ser indigno de ser bueno*. Es una idea que no se puede aceptar, además de ser considerada como una justificación para la delación nada menos que de Jesús.

"... la felicidad, como el bien, es un atributo divino y que no deben usurparlo los hombres."⁽³²⁾ es la creencia generalizada, la del sentido común del lector común. Sin embargo, dicha afirmación es inmediatamente refutada por los motivos del crimen. Ello propicia un clima que conduce a la segunda versión de Judas, que es la erudita:

"Muchos han descubierto post factum, que en los justificables comienzos de Runeberg está su extravagante fin y que Des Hemlige Frälsaren en una primera pervención o exasperación de Kristus och Judas, ..."⁽³³⁾

Pero la erudición a su vez, está plagada de falsas atribuciones, alusiones imprecisas y, además, su sistema de pruebas es ficción; es falso porque está ironizando la superstición del lector sobre la verdad.

La forma de la ironía que se destaca es la equiparación de los contrarios: se justifica a Judas por medio de la acción del *Verbo Divino*. De esta manera, Judas es el horrible *Nombre de Dios*. (Destacamos el contraste verbal como forma de la ironía, que encontramos en *horrible* como propiedad de Dios). Se hace una equiparación metafísica entre dos órdenes contrarios; se supone que un reflejo es idéntico a sí mismo, pero el reflejo borgeano es su contrario. Jesús es Judas y Borges es Runeberg. Los motivos de Judas son entonces divinos. Los valores metafísicos están por encima de las creencias y las supersticiones frente a lo que se considera como verdad. La incertidumbre ahora afecta las creencias morales del lector que ha condenado la acción de Judas desde su primera evangelización. La conclusión, otra vez, es la incertidumbre frente a la verdad.

Observamos, igualmente, la forma de ironía denominada *sarcasmo*. Es una ironía muy fuerte, que llega a ser cruel y brutal, que puede ser resentida y que, incluso, golpea las creencias y tradiciones del lector

"Kemütz, admite que el Redentor pudo sentir fatiga, frío, turbación, hambre y sed;

también cabe admitir que pudo pecar y perderse” ⁽³⁴⁾

El texto está plagado de citas y comentarios *eruditos* a pie de página, pero ninguno de ellos prueba la verdad del texto; informan de una erudición sobre el tema que no añade nada novedoso. Lo único que hacen es refutarse y negarse. Y, finalmente, nos encontramos que toda prueba de la verdad a pie de página nos remite a un ensayo ficticio de un autor también ficticio: Jeromir Hladlik, quien es personaje de otro cuento de *Borges*.

Si son verdaderos los autores, no lo son sus obras. Si las obras son reales, los autores falsos. La vindicación de la eternidad es lo que hace el mismo Borges en “Historia de la Eternidad”. De esta manera, el ensayo se equipara al cuento, ya que es ficción total: se ironizan los procedimientos de prueba de la erudición y de las falsas creencias en la verdad aprehendida.

Este argumento paradójico, sin duda, no es verosímil para un lector acostumbrado a la creencia. De esta manera, Borges lo pone frente a la crítica de las convicciones religiosas y satiriza sus

convencionalismos frente a la verdad. Ironiza las formas eruditas de la prueba e ironiza las creencias.

La erudición a pie de página es falsa, las utilidades dentro del texto nos remiten a la incertidumbre frente a lo verdadero: *"Euclides da Cunha, en un libro ignorado por Runeberg, anota que para el heresiarca de Canudos Antonio Conselheiro, la virtud era casi una impiedad."* ⁽³⁵⁾

Hay imprecisión, además, en el epígrafe de la primera edición del libro de Runeberg **Kristus och Judas:**

"No una cosa, todas las cosas que la traición atribuye a Judas Iscariote son falsas. (De Quincey, 1817) Precedido por algún alemán, de Quincey especuló que Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y encender una vasta rebelión contra el yugo de Roma." ⁽³⁶⁾

Destacamos la expresión "precedido" como una forma de imprecisión frente a la tradición y la influencia y el verbo especular, que de por sí es un acto interpretativo de Quincey que no busca que se le tome como verdadero. Son formas para expresar la incertidumbre de lo verdadero, porque lo tradicional es que esto se basa en ideas

verdaderas, ciertas y definidas. Especular es una forma de incertidumbre, una forma de proponer convicciones frente a un mundo de valores inciertos. Es el espacio del tal vez, de lo posible, del quizás. Las ideas causales son expresiones adjetivas que usa Borges para referirse a lo real.

Frente a la argumentación de otros autores, reales o falsos, que hablan sobre Judas y contradicen las afirmaciones paradójicas de Runenberg, Borges usa otro procedimiento que está relacionado con la incertidumbre frente a la verdad: Las afirmaciones son rebajadas a la negación de lo que afirman. Nada sabemos del inexplicable traidor, dice, pero inmediatamente enumera una serie de cualidades del Judas. Otras de las afirmaciones que nos remiten a contradicciones de convicciones o que por lo menos las vuelven inciertas, son las siguientes:

“Dios totalmente se hizo hombre pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo. Para salvarnos, pudo elegir cualquiera de los destinos que traman la perpleja red de la historia; pudo ser Alejandro o Pitágoras o Rurik o Jesús; eligió un infimo destino: fue Judas.” (37)

Runenberg descubre la verdad: Judas fue instrumento de Dios pero sabe que Dios no quiere que se propague su terrible secreto. Judas es una expresión de Jesús para lograr los objetivos de Dios. La ironía es ahora el arribo a una verdad teológica, es decir, que debe ser asumida por la creencia. Éste será acaso uno de los pocos niveles de credibilidad que se permite Borges, después de satirizar las creencias del lector a través de los procedimientos de verosimilitud de la verdad y de poner en contradicción sus convicciones teológicas. Se nos presenta, entonces, la tercera versión de Judas. Ahora, Runeberg reitera a través de una enumeración que Dios toma posesión y ordena lo que hay que hacer:

“Los incrédulos consideraron, a priori, un incípido y laborioso juego teológico. Runeberg intuyó en esa indiferencia ecuménica una casi milagrosa confirmación. Dios ordenaba esa indiferencia, Dios no quería que se propalara en la tierra Su terrible secreto. Runeberg comprendió que no era llegada la hora. Sintió que estaba convergiendo sobre él antiguas maldiciones divinas; recordó a Elías y a Moisés, que en la montaña se taparon la cara para no ver a Dios; a Isaías, que se aterró cuando sus ojos vieron a Aquél cuya gloria llena la tierra; ...”⁽³⁸⁾

¿En qué consiste la ironía en las “Tres Versiones de Judas”? Borges desarrolla un contraste entre la realidad como verdad y la realidad

como forma de la literatura, método que propone en su ensayo "Postulación de la realidad". "La tercera versión de Judas" es la de Runeberg mismo, quien después de una larga vida dedicado a la búsqueda de la verdad tiene que renunciar a ella. Después de esta transformación surge otra forma de la ironía que está determinada por la personificación: Runenberg es muchos hombres que pensaron lo mismo y que a su vez, son la otra versión de Judas. Los problemas del personaje frente al tema de Judas lo transforman en su reflejo; la forma total de la ironía es ahora la de la paradoja.

La ironía surge cuando esta otra realidad entra en contacto con la idea de la realidad que tiene el lector. Como el diálogo final entre el asesino y su víctima en la que descubren unas leyes en el mundo borgeano. La reiteración del destino, el dramatismo de la muerte como constante, el tiempo cíclico. Ese asesinato se volverá a repetir en el tiempo por lo que la víctima le pide al asesino que la próxima vez ocurra de tal forma que justifique un orden metafísico del mundo.

Echavarría destaca la singularidad borgeana en el aspecto irónico.

Más que la realidad sus personajes están atrapados en una realidad paralela cuyas leyes están determinadas por las relaciones entre la lectura y la escritura y no por los motivos de causas y efectos de la lógica real. Esto hace que la fuente de la ironía sea el contraste que se da entre el modo de escritura borgeana y el modo de lectura del lector modelo.

En la obra de Borges hay, sin duda, una relación entre la metafísica y la estética. Esta relación se da mediada por los valores de la ironía. Echavarría destaca sobre este: Es irónico que el mismo Borges diga: *"los sistemas metafísicos son vanos intentos del hombre por comprender y ordenar una realidad que se muestra indócil a la comprensión y el orden."*⁽³⁹⁾ La ironía se da cuando el autor usa la metafísica no con fines epistemológicos, es decir, con el objetivo de explicar la realidad sino con el objeto de crearle propiedades al mundo de la ficción. Que es distinto, sin duda, al de la realidad

En muchos de sus ensayos Borges trata de defender la tesis de la autonomía de la literatura como lenguaje (La Flor de Colenche). "La

penúltima versión de la realidad” es un título irónico para asegurar que la *“realidad es objetividad de la voluntad”*. En las que las coordenadas del significado están determinadas por el tiempo y porque todo lenguaje es de índole metafórico.

1.2. La secta del fénix

En este texto la ironía surge cuando en el ensayo se disuelven todas las afirmaciones de la argumentación: toda verdad, todo aserto, toda incertidumbre, se convierten en un valor indeterminado. Sobre este aspecto, sostiene Borges en su trabajo “La postulación de la realidad”: *“la imprecisión es tolerable o verosímil en la literatura, porque a ella propendemos siempre en la realidad.”*⁽⁴⁰⁾ En otro momento sostiene. *“La realidad es cuestión de confianza...”*⁽⁴¹⁾

La ironía agrade esa confianza de lo real y afirma que ésta no es más que una versión o una postulación por lo que queda el escepticismo como forma de asumir la realidad en la literatura. Esta forma de la ironía se denomina en nuestro marco conceptual *“anticatástasis”*. Postula un tema “La secta del Fénix”, pero desarrolla por contraste el

tema de *los hombres del Secreto*. Su cualidad es la de ser sectarios: ésta es una característica de todos los hombres. Por lo tanto, se colige que ser sectario es una forma de ser del hombre: la secta, el apartado marginal de la sociedad secreta no existe. Ésta es la ironía con respecto a la verdad y a las convicciones. ***“Los sectarios se confunden con los demás”***, afirma Borges contradictoriamente. Si son sectarios, ¿por qué somos todos?

Éste es, sin dudas, el procedimiento irónico que hay en “La secta del Fénix”, porque notamos que toda verdad, aserto, certeza, afirmación categórica y definitiva, se transforma a lo largo del argumento en ideas indeterminadas o falsas por las contradicciones que encarna la expresión. La argumentación arriba a la negación de toda certeza. Llega al escepticismo: ***“Los gitanos configuran un tipo físico y hablan o hablaban un idioma secreto; los sectarios se confunden con los demás.”***⁽⁴²⁾

El ensayo se abre con una denegación por medio de la cual se usa el *“simulatio”* como fuente de ironía, porque se hace un ensayo sobre un argumento que no está considerado como un tema real. Veremos que

en “La secta del Fénix” no existe como atributo específico de la realidad:

“Quienes escriben que la secta del Fénix tuvo su origen en Heliópolis, y la derivan de la restauración religiosa, que sucedió a la muerte del reformador Amenophis IV, alegan textos de Heródoto, de Tácito y de los monumentos egipcios, pero ignoran o quieren ignorar, que la denominación por el Fénix no es anterior al Hrabano Mauro.”⁽⁴³⁾

En el inciso o la apertura del párrafo se hace una afirmación y la conclusión contiene su negación: “los que escriben” sobre “La secta del Fénix” *ignoran o quieren ignorar...* Esto hace que la afirmación inicial, aunque sea en el fondo, se vea indeterminada. El ensayo resulta en sí irónico porque sus efectos se encuentran en el plano de la verdad o lo que se cree que es la verdad, las creencias y sus contrastes con respecto a la verdad científica, definitiva y determinada, porque está presentando una postulación de la realidad a partir de los argumentos antes citados. Primero, se presenta una notificación general de los hechos que importan; el segundo paso es imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector.

En el mismo párrafo, el proceso argumentativo disuelve el concepto, a pesar de todas las alusiones eruditas que se hacen de Heródoto, Tácito y otros sabios. No hay en el texto ninguna certidumbre. El verbo *ignoran* se relativiza a sí mismo con la expresión *o quieren ignorar*, esta construcción verbal hace imprecisa las afirmaciones anteriores. La alusión a *Hrabano Mauro* deja sin efecto las certidumbres de la enumeración retórica de las fuentes del tema de "La secta del Fénix". Las fuentes del tema son a su vez imprecisas

Otra de las formas de veridicción literaria propuestas por Borges en "La postulación de la realidad" son: el énfasis y la mentira parcial. Dice en "La secta del Fénix": "*en Chile y en Hungría hay gitanos*". Si confirmamos esta información, sabremos que en Hungría sí pero que en Chile no existen estos grupos humanos, a menos que aquí esta expresión sea una connotación del concepto de vagabundo, de errante u otra acepción parecida al gitanismo. Pero si la expresión es directa, entonces se trata de una mentira parcial

"Los sectarios suelen ejercer felizmente las profesiones liberales."⁽⁴⁴⁾ ¿Es acaso la

profesión una forma mental de sectarismo? No es ésta una forma de expresión indirecta que hace parcial la verdad a la que supuestamente debe referirse una aserción. La expresión es irónica porque connotativa o metafóricamente- contiene acaso una verdad.

"Martín Buber declara que los judíos son esencialmente patéticos; no todos los sectarios lo son y algunos abominan del patetismo; esta pública y notoria verdad basta para refutar el error vulgar (absurdamente defendido por Urmun) que ve en el Fénix una derivación de Israel."⁽⁴⁵⁾

Hay que ponderar las afirmaciones en la medida en que en el contexto éstas no vienen al caso, por ejemplo, en la alusión a Martín Buber, el filósofo católico. La cita no aporta nada sobre la verdad. La ironía por "contexto" o "cleuasma" surge por virtud de las complejas asociaciones no evidentes entre la secta y los sectarios, entre los judíos, y los gitanos, etc. El aserto con "cleuasma" predica propiedades patéticas de los hombres del secreto o de los sectarios o de los judíos o de los gitanos reales o metafóricos.

La otra forma de la ironía es la alusión a la verdad sustentada en pruebas verbales. Esta pública y notoria verdad basta para refutar el

error vulgar, pero la prueba en sí no aparece. Cuando se refiere a Urman lo hace por medio de un "sermocinatio":

"Urman era un hombre sensible; Urman era judío; Urman frecuentó a los sectarios en la judería de Praga; la afinidad que Urman sintió prueba un hecho real. Sinceramente, no puedo convenir con este dictamen." ⁽⁴⁶⁾

El "sermocinatio" que se da en la última frase es el resultado de un proceso complejo de otras ironías. La de la atribución indirecta. *Los judíos son sectarios*, ironía por "disimulación o carientismo".

Éste es, pues, el segundo paso de la postulación de la realidad como forma irónica, que genera un contraste entre la verdad científica o de sentido común y la verdad en los sistemas de la literatura. Contraste que inferimos, por lo expresado por Borges en sus dos ensayos sobre la verdad publicados antes de 1944, año éste en que aparece Artificios.

La denegación aparece en el primer párrafo; el contraste, en el segundo; y la contradicción, en el tercero. Son recursos narrativos por medio de los cuales avanza la ironía. Veamos un ejemplo de

contradicción: *"He dicho que la historia de la secta no registra persecuciones. Ello es verdad. Luego afirma. También es cierto que no hay persecución o rigor que éstos no hayan sufrido y ejecutado."*⁽⁴⁷⁾ La segunda afirmación invalida a la primera; es el contrario al antecedente.

En los siguientes fragmentos observamos las falsas ideas que se disuelven en sí mismas: *"Los sectarios son todos para todos"*. Semánticamente, en este texto, la caracterización como algo determinado no existe: *"Juan Francisco Amaro, de Paysandú, ponderó la facilidad con que se acriollaban."*⁽⁴⁸⁾

Por ejemplo, en el texto "La secta del Fénix", Borges hace alusión al escritor Ipuche. No menciona su nombre ni su procedencia, sólo su apellido. Rafael Olea Franco nos aclara en su obra que se trata del escritor uruguayo Pedro Leandro Ipuche, quien unía el viejo criollismo con las tendencias vanguardistas. La alusión es irónica cuando notamos que la referencia que Borges hace a Ipuche, en cuanto que funde ambas tendencias literarias, no es más que una reiteración de la existencia del sectarismo en toda cultura. Pero es también un

indicio de los factores que caracterizan la estética borgeana: el criollismo como expresión de la metafísica; mientras que en Ipuche era el criollismo como expresión de la vanguardia. Aquí notamos que la expresión borgeana es una alusión, es la referencia a una tradición personalizada por sus preferencias estéticas.

Las afirmaciones asertivas de Borges crean un contraste interno que se niega a sí mismo. El ensayo "La secta del Fénix" avanza negando toda certidumbre, proponiendo una versión de la realidad en la que no hay certezas: sólo le queda al lector la credibilidad. Se da un contraste con el tono culto, autorizado y académico: se crea una ironía moralizadora que produce una actitud erudita y de sabiduría del hablante; sin embargo, el texto del ensayo avanza de una manera abigarrada, está cargado de contradicciones y negaciones que terminan por disolver toda aseveración o certidumbre. Se disuelve la verosimilitud y no hay, entonces, ninguna certeza. Los valores de la fe han sido negados sin que el lector advierta esta negación, pero la negación de las certezas sobre Judas abren entonces la posibilidad de la paradoja. *"Judas es uno de los nombres secretos de Dios", "Judas es su contrario"*

Esta contradicción es paradójica y surge cuando Borges ha denegado por medio de la ironía todas las certezas de la fe. Lo mismo ocurre con "La secta del Fénix". La idea de la secta es la de unos pocos, pero en la afirmación de Borges todos pertenecen a la secta del Fénix, es decir, la humanidad.

El rito es la única práctica religiosa que observan los sectarios. Esta afirmación está corroborada por patriarcas y teólogos. *"El rito constituye el secreto."* ⁽⁴⁹⁾ Si es ritual, entonces no es secreto, porque éste se transmite de generación en generación. Aquí se disuelve y se hace indeterminada la verdad propuesta por la corroboración.

"El secreto es sagrado pero no deja de ser un poco ridículo" El texto traza una parábola en la que se elabora una denegación por contraste, en la que se disuelve la caracterización del objeto del ensayo pero cuyas propiedades se le atribuyen a todos los hombres. La ironía es, nuevamente, una paradoja. *"Los sectarios son todos"*. La secta que se imagina para apartarse y diferenciarse nos remite a la totalidad que niega en un principio. La ironía permite argumentar negando el sentido

común: se ejerce la erudición para embromar o complicar la realidad; lo sagrado se confunde con su contrario, lo pagano; lo ridículo se afirma contradiciéndose; se confunden las categorías de las sectas: en vez de ser secretas son públicas y sus miembros somos todos. Al final, el ensayo no admite ninguna certidumbre.

La idea de la secta se ha contaminado de los valores semánticos de su contrario: la totalidad de los hombres. Poco a poco, Borges transforma la idea primaria de la secta en una idea irónica porque es a su vez es su contrario.

Helena Berinstáin sostiene en su obra, que la ironía siempre es interpretada en su verdadero sentido gracias a algún grado de evidencia significativa; que se halla en el contexto discursivo próximo y a merced de un contexto mayor que está en realidad en el referente, ya sea lingüístico o situacional o que puede estar en otros textos. En este caso, el contexto de la ironía se da en la alteración de las funciones de los elementos eruditos que respaldan el ensayo con el objeto de producir inversión, paradojas y contrastes, a través de su

exégesis, del constante cuestionamiento de la verdad propuesta por las fuentes eruditas, fuentes que a su vez son ficcionales

1.3. La forma de la espada

En este cuento encontramos no sólo la alteración de las formas sino la alteración de los valores. El traidor es también un héroe o el traidor es necesariamente un hombre valeroso.

La ironía hace mofa de las formas de la verosimilitud en los textos narrativos. En ella un narrador, (¿acaso el mismo Borges?), es el narrador, que cuenta una historia a otro personaje que a su vez es contado. Son dos historias las que se cuentan: el hablante narra la historia; ésta, a su vez, le es contada por el protagonista de ambas (de la falsa y la verdadera): ambos se convierten en personajes que se trasmutan en destinatarios de la misma historia.

En la historia un personaje –Borges-, que es el que escuchará posteriormente el relato, nos presenta una imagen del protagonista

– *“el Inglés de La Colorada”*-. En la misma, emplea indicios verbales que crean valor de verosimilitud en la narración, tal como se expresa en las siguientes expresiones:

“He oído”.

“No faltó quien dijera”.

“Dicen que era severo”.

“Recuerdo sus ojos glaciales”

Todas estas formas de disposición narrativa aluden a experiencias personales que sirven para sustentar la verosimilitud de la historia. John Vincent Moon cuenta así la historia de John Vincent Moon desde la perspectiva del héroe. Lo que se ha oído es la creencia. La realidad es otra, pero esta vez el traidor es un héroe o tiene valores que lo pueden convertir en héroe.

El otro plano es el de la certeza de que, a pesar de toda esta fuente de verosimilitud, la historia es falsa porque el receptor de la narración es un personaje de la historia. Luego éste narra la historia de Vincent Moon a Borges (su receptor) como si él fuera el traicionado:

“Me di vuelta: John Vincent Moon estaba inmóvil, fascinado y como eternizado por el terror. Entonces yo volví, derribé de un golpe al soldado, sacudí a Vincent Moon, lo insulté y le ordené que me siguiera. Tuve que tomarlo del brazo; la pasión del miedo lo invalidaba.”⁽⁵⁰⁾

La disposición narrativa contiene entonces una serie de inversiones del papel tradicional del narrador y del personaje: la historia es contada ahora por el destinatario de la primera narración, se convierte así, en un narrador-personaje. El tema de su relato es el del traidor. Éste, a su vez, está plagado de indicios caracterizadores, tales como valor, audacia, fuerza, lucha, etc. Hay, entonces, un juego de espejos en el que se fusionan y se confunden los personajes.

De tal manera, que el tema del traidor y del héroe no es el tema en sí, sino que es el pretexto para que produzca en la historia la paradoja de que el traidor y el héroe son la misma persona, que a su vez se presenta como uno de los narradores y, a la vez, el traicionado. En los sentimientos del receptor se genera una transmutación por medio de la cual, él se siente el otro *“Me abochorna ese hombre con miedo como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon.”⁽⁵¹⁾* El hablante emplea la forma irónica denominada “*simulación o illusio*”, porque está disfrazando la

opinión del contrario, pero se alcanza la comprensión deseada por el grado de evidencia semántica que es mayor. Aparentemente, él se siente cobarde y traidor sin serlo; y él, que lo es, se siente a su vez el traicionado. Así, esta ironía por paradoja justifica una idea estética característica de Borges: *"Un hombre son todos los hombres, un autor son todos los autores"*. Por eso leemos: *"Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon"*. Esta frase acentúa la ironía en el texto porque el cobarde que no es Shakespeare no se siente como tal.

Otro aspecto de la ironía surge cuando se da la falta de convicción ideológico-política, en torno a caracterización del "otro Moon" como marxista, dogmático y sombrío:

"También solía denunciar nuestra deplorable base económica, dogmático y sombrío, el ruinoso fin. (...) Para mostrar que le era indiferente ser un cobarde físico, magnificaba su soberbia mental." ⁽⁵²⁾

Otra forma de ironía está basada en la comparación que dice que la crucifixión de un sólo judío no basta para la redención del género humano. La ironía se presenta por medio de la presuposición y surge

cuando en el núcleo del cuento éste se transmuta en ensayo, y el héroe empieza a transmutarse en traidor: Moon huye del Brasil de donde viene el héroe de Borges. Por lo tanto, encontramos ironía en el proceso por medio del cual el héroe se transmuta en un traidor y un traidor se narra a sí mismo como héroe. Todo este juego se evidencia ahora en la frase brutal del narrador:

"Yo soy Vincent Moon y ahora desprécieme."⁽⁵³⁾

Este tipo de ironía se da en la alteración de las formas del género: de lo narrativo a lo ensayístico. Ello permite la paradoja de que el traidor sea héroe y el héroe traidor. Es una ironía intelectual, particular de la tradición literaria.

1.4. El tema del traidor y el héroe

En este cuento se desarrolla, nuevamente, la historia del traidor y del héroe, pero visto ahora desde la perspectiva de la necesidad histórica de creer que el héroe es un héroe, que tuvo una vida ejemplar y que no fue un traidor. En lo profundo de esta supuesta verdad, surge la

ironía como catástrofe moral y fuerza destructora en sí misma. Es por ello que el investigador tiene que ocultar la verdad.

La introducción es irónica cuando un narrador se contradice al expresar que no se tiene el relato pero sí el argumento, indica que tal vez escribirá la historia:

“..., he imaginado este argumento que escribiré tal vez, y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles. Faltan pormenores, rectificaciones, ajustes; hay zonas de la historia que no me fueron reveladas aún; hoy, 3 de enero de 1944, lo vislumbro así.” ⁽⁵⁴⁾

Los procesos semánticos de la introducción producen una denegación del texto mismo. Se alude a influencias, se señalan algunas reticencias del problema acerca del qué se va a escribir, se alude a un clima de inautenticidad y de falibilidad sobre el mismo tema. Esto permite una enumeración retórica sobre el lugar donde ocurre el suceso: *“País oprimido y tenaz: Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano o balcánico...”* ⁽⁵⁵⁾

Se puede indicar que entre los países estados no existe la república de Venecia: es un anacronismo en 1944 y en nuestra actualidad. Otras formas de la ironía son las precisiones que terminan por hacer impreciso el asunto: *“Digamos para comodidad narrativa Irlanda”, “Digamos 1824”*. Estas imprecisiones, dadas por la forma verbal “digamos”, indican que al narrador poco le interesa el tiempo y el espacio; ello significa que la historia puede transcurrir en cualquier cronotopo.

Otra variante de la ironía utilizada en este cuento es la *simulación* que disfraza la opinión del contrario, fingiendo conformidad con él; permite que más pronto se alcance la comprensión deseada, pues el grado de evidencia semántica es mayor: *“Kilpatrick fue un conspirador, un secreto y glorioso capitán de conspiradores a semejanza de Moisés.”* ⁽⁶⁸⁾

Uno de los narradores se llama Ryan: carece de apellido y no tiene características físicas. Esto nos indica que su historia se puede repetir en cualquier otras personas o circunstancias. Es bisnieto de Fergus Kilpatric (nombre completo del héroe) lo cual produce un contraste, porque de este personaje sí se nos proporciona su identidad completa:

éste a su vez, era joven heroico, bello y asesinado.

Ryan se dedica a la narración de la biografía de su bisabuelo. Investiga, pero sus especulaciones están determinadas por sus prejuicios. Cree que la policía mató a su ancestro cuando la realidad paradójica es mucho más compleja: su abuelo fue asesinado en un teatro, y de esta forma se alude a la muerte de Lincoln, a manos de un traidor.

“(...) Así fue desplegándose en el tiempo el populoso drama, hasta que el 6 de agosto de 1824, en un palco de funerarias cortinas que prefiguraban el de Lincoln, un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y el héroe, que apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas.” (57)

Hay ironía en esta alusión, pues se sustenta en la reflexión de que la realidad es el eterno retorno de hechos ocurridos en diversas regiones y edades. El asesinato de César repite las circunstancias del asesinato de Kilpatric y a su vez se reitera el de Lincoln. Borges las presenta como condición argumentativa que genera un contraste con la realidad. Porque por ironía Lincoln será traidor como Kilpatric.

Si las leyes de la realidad son las de Borges, éstas se sustentan ahora en una serie de citas eruditas por medio de las cuales se refuerza la verosimilitud de un hecho falso o, al menos, fuera de las leyes de la realidad que crean un clima para corroborar un argumento metafísico porque sugiere que la realidad es cíclica:

“Así, nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba a declarar la traición, con los nombres de los traidores.” ⁽⁸⁸⁾

La verdad es que las leyes por medio de las cuales se mueve la realidad son metafísicas: la concepción que se nos presenta del universo es cíclica; la historia se repite. Este argumento es una precondition para comprender lo que sigue: la ironía como fundamento de la verdad se hace ahora paradoja argumental. Shakespeare en su obra Julio César prefigura la realidad de Kilpatric. Es más, Nolan, “su asesino”, conoce el argumento porque ha realizado algunas traducciones. Paradójicamente ha sido contratado por la víctima, para

que sea su victimario y, por lo demás:

"... Nolan concibió un extraño proyecto. Irlanda idolatraba a Kilpatrick; la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelión; Nolan propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas que se grabaran en la imaginación popular y apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en ese proyecto que le daba ocasión de redimirse y que su muerte rubricaría."⁽⁵⁹⁾

Su heroicidad es el resultado de su última voluntad y de un asesino patriótico e ilustrado. El investigador, desnuda la verdad; intuye que la historia se repite en círculos y que Kilpatrick era César o Lincoln. Ryan descubre que su antepasado es el traidor y el asesino intelectual de sí mismo; es el héroe verdadero, disfrazado por la historia Ryan decide ocultar la verdad terrible que buscó con tanto esmero *"Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan..."* La historia se sigue repitiendo.

Veamos, ahora, los matices de la paradoja como forma de ironía. Esto

nos remite a una interpretación previa de que Kilpatrick es una especie de Edipo: es un héroe que contrata a Nolan para encontrar a un traidor. Pero él es el traidor. Nolan prueba que es el mismo Kilpatrick; éste le firma su propia sentencia y le pide que su muerte no perjudique a la patria. La heroicidad de Nolan, el asesino del héroe, consiste en planificar el crimen, de manera tal que se repita un argumento de Julio César de Shakespeare. La ironía surge ahora porque la reiteración del eterno retorno hacen que el héroe y el traidor sean uno mismo. También está la noción irónica de la verdad como catástrofe: la sociedad no puede vivir con la verdad, por eso la oculta. Es el mismo caso de Runenberg y Judas (otra forma de ironía; éste es el mismo argumento que se repite de otra manera).

Lo irónico es que la verdad que aclara los prejuicios del nieto de Kilpatric con respecto a la policía no es la verdad histórica, que es falsa; la verdad es la verdad metafísica, que puso a andar el drama de Shakespeare que se repite en Lincoln, que nuevamente se expresa en Kilpatric, y que se volverá a expresar en otro: la realidad del mundo ficticio es la reiteración de la paradoja. Para reforzar este particular

concepto, Borges escribe en el ensayo "La moneda de hierro": ***"No hay en el orbe una cosa que no sea otra contraria o ninguna"***.

1.5. El milagro secreto

La ironía surge con la equiparación del autor ficticio, Jaromir Hladík con Borges. Este supuesto autor es citado por Borges en "Tres versiones de Judas", para sustentar la existencia de la literatura en sí, no de un argumento, no de un mundo real. Este tema se repite en su ensayo "Un teólogo en la muerte".

Podemos comparar al escritor Hladík con Borges. Ambos tienen la idea de que el mundo es como un juego de ajedrez o un laberinto ("Dos reyes y dos laberintos). La "Vindicación de la eternidad", obra de Hladík, es la misma que hace Borges en la "Historia de la Eternidad". Y como ha dicho el mismo Borges *"el problemático ejercicio de la literatura es mi vida"*. La ironía surge del contexto dado por la idea paradójica de Borges de que todos los autores son el mismo.

En el Prólogo de su obra, "Fervor de Buenos Aires", de 1969, Borges

manifiesta que: *"Todos somos uno. En nada difieren nuestras naderías y tanto influyen en nuestras almas las circunstancias que es casi una casualidad, esto de ser tú el leyente y yo el escritor, el desconfiado y fervoroso escritor de mis versos."* Para Borges no importa quien escribe o quien lee, lo vital es la literatura en sí.

La ironía se produce que por medio de las leyes de la realidad: durante la Segunda Guerra Mundial y el genocidio contra los Judíos, Julius Rothe condena a Hladík a muerte por un hecho baladí: *"pour encourager les autres."* (80)

En el desarrollo de la narración, Hladík trata de imaginar su propia muerte y se preocupa, no por la muerte misma, sino por la forma de morir, fusilado. Sueña muchas muertes que ocurren en la realidad monstruosa de la guerra. Se produce la ironía porque el personaje de la literatura cuyas leyes son distintas a la de la realidad sueña la realidad misma: en el sueño él vive su muerte.

Buscando consuelo, el personaje se refugia en la paradoja *"Mientras dure*

esta noche soy inmortal." ⁽⁸¹⁾ El aserto es irónico porque en sí mismo contiene su contradicción, pero indica la fuerza emocional de la necesidad de imaginar, tema del ensayo "Borges y Yo". Hadlík descubre, entonces, que su inconcluso drama **Los enemigos** es el espejo de su vida. Surge otro valor irónico porque ahora la vida sólo tiene sentido por la literatura.

Aquí se vuelve otra vez a la idea irónica de que Hladick es la imagen especular de Borges. El argumento del drama de **Los Enemigos** es el tema de las paradojas de "El tema del traidor y el héroe" que encontramos en la obra de Borges: Roemerstadt es el miserable Jaroslav Kubin. Queda para la interpretación del lector la paradoja de que Kubin es Roemerstadt. Éste es Hadlík y éste a su vez es Borges y ambos buscan *la cifra* en la Biblioteca de Babel: "*Éste es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin*"; éste es también el delirio interminable de Borges.

Hladík le pide a Dios tiempo para terminar su obra; no le pide por su vida, sino por su obra. Por eso Dios, irónicamente, le concede el tiempo y no la vida. Ésta es otra ironía porque es una forma de

correlacionar el mundo del personaje con el del autor. Él es su reflejo. El valor moral está en la obra y no en la vida: allí se equivocaron los nazis. Su verdadero castigo hubiese sido impedirle escribir, por lo que el conferir el tiempo es paradójicamente conferirle la vida

Se presenta la ironía por *dissimulatio*, porque Borges es el que en realidad está buscando la verdad y se escuda en el personaje Hadlik para que el receptor lo infiera:

“Hacia el alba, soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca de Clementinum. Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: ¿Qué buscas? Hladik le replicó: busco a Dios. El bibliotecario le dijo: Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola.” ⁽⁶²⁾

El personaje ha aceptado su muerte desde un principio acaso porque implora por su obra. El autor de esta forma elude el castigo de los asesinos porque, a pesar de ellos, él ha de ser eterno. Ésta es una hermosa paradoja. Porque ésta es la única forma de prolongarse en la eternidad.

Frente al pelotón del fusilamiento, Dios le hace el milagro secreto: detiene el tiempo para que él pueda terminar su obra. Sólo le queda la posibilidad de la memoria para hacerlo:

“Un año entero había solicitado a Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, en la hora determinada, pero en su mente un año transcurría entre la orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud.” ⁽⁶³⁾

En el ejemplo anterior, encontramos ironía por meiosis en la que el hablante se expresa con exagerada modestia y hasta agradecido, produciéndose así la impresión de que algo puede ser más importante que la vida misma, en este caso, la literatura.

Es irónica la declaración del narrador, cuando le resta importancia a Dios al afirmar que no conoce sus preferencias literarias. Trata a Dios como si fuera cualquier mortal: *“No trabajó para la posteridad ni aún para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía.”* ⁽⁶⁴⁾

En este cuento, la ironía es ética porque el valor supremo no es la vida sino la literatura.

1.6. El fin

El cuento "El fin" es una forma de criollización del mito de Minos. Recabarren, espectador de la narración, es un paralítico que observa desde su silla el encuentro entre el negro y Martín Fierro. Recabarren representa la cotidianidad de las cosas; es el testigo inamovible que no podrá cambiar la realidad, sólo observarla. El negro es el instrumento de la muerte: venga el asesinato de su hermano, crimen que ocurre en otra historia: Martín Fierro, de José Hernández. En la narración de Borges, la historia de Martín Fierro es la historia de Minos: los comparamos, porque el primero está en el fondo de su laberinto, el cual es su destino; Minos está perdido en el laberinto de Creta que "*se enredaba y se desataba infinitamente...*" Se destaca la ironía cuando surge la figura del testigo; ésta produce una forma de creación de verosimilitud, porque él es el único que podría dar su testimonio imparcial.

La figura del negro representa la espera para cumplir una venganza. Éste es el destino: puede transcurrir mucho tiempo, pero el sino es inexorable: la revancha se cumplirá. Por otro lado, Martín Fierro representa el mito del gaucho, al que sólo le interesa la venganza,

el desquite. Como expresa Borges en su ensayo "Martín Fierro":

"..., un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos."⁽⁶⁵⁾

El hombre que *soñó la pelea* es José Hernández; esta historia se repite en "El fin" de Borges, pero, irónicamente, la historia no es el fin. El fin de un hombre se repite infinitamente en la venganza: Martín Fierro mata al hermano del moreno; siete años después, el moreno mata a Martín Fierro; ahora, el moreno es el otro, el asesino, a quien sólo le queda esperar - buscar su trágico destino.

Recabarren nos permite enterarnos de que el negro "*no contaba*", lo cual expresa cierta actitud discriminativa, rechazada por Borges. En la historia, el papel del negro "es rescatado": este personaje que es considerado nadie, será el ejecutor de la venganza de sangre; salvar el honor en un duelo es importante para el gaucho. El negro venga la muerte de su hermano.

Aquí hay implícita una ironía paradójica: uno es el otro. Puede que él no sea nadie con respecto al testigo, porque para Recabarren un negro no significa nada. Pero él es alguien con respecto al otro, a Fierro, porque será su asesino. Es alguien mientras dura su venganza, porque cuando ésta termina, ya es el otro: el asesino. Mientras existe el otro, el asesino de su hermano, él existe porque su razón de ser es su venganza. Una vez muerto el otro, él es su reflejo: es el otro: *“Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho, era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre.”*⁽⁶⁶⁾ La ironía es que ahora el fin complementa el relato de Hernández. Es su otredad su complemento metafísico.

La ironía se produce en el proceso de transformación de dos contrarios en su mismo reflejo. El vencedor y vengador mata al asesino de su hermano. Otra forma de ironía que encontramos es la que yo denominamos ironía intertextual, porque los hechos que propician la venganza, tema del cuento “El fin”, ocurren en otro libro: Martín Fierro, de José Hernández.

También detectamos la ironía llamada meiosis, en la que se presenta un planteamiento con exagerada modestia para producir la impresión de que algo es menos importante de lo que es en realidad. En este caso, la vida. Es irónico, además, el trato amistoso entre dos contrarios, en el que se sabe que irremediabilmente uno de los dos morirá. Además, llama la atención, el hecho de que son asesinos, pero que no quieren ser imitados por sus hijos: aquí se ve claramente la decisión de romper con el estigma del gaucho: matar. Ellos saben que ello no está bien, pero que forma parte de su cíclico destino; su muerte es "ética": son gauchos. Así queda expresado en el siguiente diálogo entre el negro y Martín Fierro, en el que ambos exponen sus puntos de vista. están cansados de matar:

" – Ya sabía yo, señor, que podía contar con usted.

El otro, con voz áspera, replicó:

- Y yo con vos, moreno. Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido.

Hubo un silencio. Al fin, el negro respondió:

- Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años.

El otro explicó sin apuros:

- Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas.

Ya me hice cargo – dijo el negro -. Espero que los dejó con salud.

El forastero, que se había sentado en el mostrador, se rió de buena gana. Pidió una caña y la paladeó sin concluirla.

Les di buenos consejos – declaró -, que nunca están de más y no cuestan nada.

Les dije, entre otras cosas, que el hombre no debe derramar la sangre del hombre.

(...)

- *Hizo bien. Así no se parecerán a nosotros.*”⁽⁶⁷⁾

Lejos del paradigma nacional, el Fierro de Borges busca la ruptura del mito: es un hombre calmado, que espera y respeta su destino de gaucho; no quiere encontrar en sus hijos la réplica de sus actos, que ya no considera ni siquiera estimables. En el cuento, un hombre debe cumplir su destino y al mismo tiempo se reproduce el destino de otro hombre. Borges cruza el tema universal y fantástico del doble: uno es el otro.

En la ironía contextual, el negro que no existe ahora, le pone fin al ciclo de la existencia de la leyenda de Martín Fierro. Ésta es la paradoja final del relato. La ironía es ahora contextual porque el tema del texto no es el criollismo sino el problema metafísico: el tema literario del criollismo es utilizado como un pretexto para plantear problemas metafísicos, tales como la vida, la muerte y el destino

Toda la historia es la negación misma de la tradición gauchesca.

Borges prefigura su fin, le da un acabado distinto a la historia de Hernández. Su ironía consiste en que le da varios finales a una serie mitológica. Éstas se reiteran, se repiten de diversas formas porque son, en el fondo, el final de la misma historia, el final de una literatura anacrónica.

1.7. El sur

En el prólogo del libro Artificios, el mismo autor expresa, por medio de una interrogación irónica: *"Éste es mi mejor cuento, ¿no?"*. Igualmente, previene al lector de que puede ser leído desde distintas perspectivas: como un relato de gauchos, en el que se esconde un tema metafísico; o como la narración de un hecho novelesco, en el que un hombre común – un bibliotecario de la ciudad - sueña con ser un gaucho como su antepasado.

Es otra de las versiones de Borges relacionadas con los cuchilleros del arrabal que ven en la muerte, en duelo violento, una religión. El tema lo viene tratando desde sus primeros cuentos: "El puñal" y "El desafío" que aparecen en temprana obra de 1930, Evaristo Carriego. En "El

desafío", se plantea la idea que tenían los gauchos de su idiosincrasia. En "El sur", el protagonista del cuento, Dahlmann, ve en la muerte por medio del puñal una justificación para rescatarse de una vida sin emoción, de soledad y desgano y de *"su criollismo algo voluntario"*

Dahlmann se ve como un gaucho, pero no lo es. Cree traer en su sangre el coraje, de esta forma violenta de ser, idea que expresa Borges en el cuento "El desafío": *"..., creando, sin saberlo, una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir."*⁽⁶⁸⁾

Borges asegura que recoge dos versiones distintas de la historia *"ya que el destino se complace en repetir formas y lo que pasó una vez pasa muchas."*⁽⁶⁹⁾ Esta idea estética es la que el hablante pone en juego para demostrar que la historia es cíclica. Existen dos cartas que testimonian que este mismo duelo se desarrolló de la misma forma en otro tiempo y que sus actores fueron distintos. Una carta fue firmada por Ernesto T. Marcó y otra, por Juan B. Lauhirat. Ambas atestiguan que el cuento "El desafío", que pretende ser ficción es real.⁽⁷⁰⁾ La idea estética que se

destaca en el cuento "El Sur", es la repetición del tema de "El desafío", pero con otras formas: la búsqueda de ese instante en el que la vida del hombre adquiere sentido. La vida de Dahlmann tiene razón de ser, cuando se dirige al Sur a encontrar su destino. Es el momento de intención dramática en los que cualquier vida *"por intrincada y populosa que sea consta en realidad de un momento; el momento en que el hombre sabe para siempre quién es."*⁽⁷¹⁾ Ésta es una situación límite, porque era lo único, lo más importante en su vida: ser un gaucho.

Todos estos aspectos se ponen en juego en la idea metafísica de la repetición de la vida marcada por el destino. No se trata de dilucidar, entonces, si la obra le sirve al autor para defender una concepción del mundo en base a una idea metafísica; lo que Borges ha dicho es que se trata de utilizar estas ideas para hacer literatura:

"...; pero en cuanto a mí, yo me creo capaz de imaginar un mundo sin espacio. No sé si ustedes pueden hacerlo. Un mundo en el que hubiera un número infinito, por qué no, infinito de individuos, conciencias, y esas conciencias pudieran expresarse por medio de música, o por medio de palabras. Todo esto podría existir y no tendría porqué haber espacio. Estoy escribiendo un cuento sobre este tema, es sólo una idea literaria."⁽⁷²⁾

Hay ironía en la idea de que Dahlmann es Borges. Sienten orgullo de sus abuelos maternos y de la heroica muerte que estos recibieron. Se equipara la sangre germánica del personaje con la sangre portuguesa de Borges. Ambos tienen ascendencia europea, y son nacidos en la Argentina, otra característica que los iguala es que los dos son secretarios de una biblioteca: "...; en 1939, *Juan Dahlmann, era secretario de una biblioteca municipal, y se sentía hondamente argentino.*"⁽⁷³⁾ Y, además, sufrieron una herida en la cabeza que les produjo septicemia, lo cual los llevó al borde de la muerte, situación rechazada por ambos, porque los dos se resistieron a sufrir una muerte poco heroica. Borges le comenta a su biógrafo Alifano su experiencia de la muerte y explica lo que sintió después del accidente, un miedo que era producido por la posibilidad de no volver a escribir; el miedo de Dahlmann era ocasionado por el terror a una muerte poco decorosa. Al respecto, Roberto Alifano advierte que a Borges: *'La experiencia del delirio que le produjo la septicemia, su lucha por la vida y la posterior recuperación, habrían de quedar registrados en otro cuento no menos admirable: El Sur.'*" ⁽⁷⁴⁾

La obra se caracteriza por hacer énfasis en el tema del destino y la condición emocional de su personaje. La ironía está marcada por el destino: el personaje no muere de septicemia, que médicamente era una muerte segura, sino asesinado: el destino le brinda la muerte deseada. Por medio de las reiteradas citas que hace el narrador a la obra *Las mil y una noches* de un supuesto autor llamado Weil (¿Las mil y una noches serán de alguien?), observamos que el personaje intenta evadir su realidad, con la cual no estaba conforme; sin embargo, la felicidad de ir hacia el Sur: *“lo distraía de Sharazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir.”*⁽⁷⁵⁾ Irónicamente, en los momentos en los que Dahlmann lee el libro, que lleva consigo como un amuleto, le ocurren “cosas”, tales como el accidente con la ventana que le produjo la septicemia: *“en el delirio de su fiebre, las ilustraciones de las Mil y Una Noches le sirvieron para decorar pesadillas.”*⁽⁷⁶⁾ Cuando viajaba en un vagón hacia el Sur intentó leerlo, mas fue en vano porque la felicidad de su “destino” era más importante; en la pulpería abrió el volumen de las Mil y una noches *“como para tapar la realidad”*⁽⁷⁷⁾ de enfrentarse a la muerte. Desde el instante en que este libro de cuentos llega a las manos del personaje, lo acompañará en

sus momentos cruciales; esta irrealdad está vinculada con su onírico destino: “... *Viajar con este libro, tan vinculado a su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal.*” (78)

En “El sur” encontramos la idea paradójica de que el que espera y el que llega son el mismo: uno es el otro. También está el motivo de la renovación del tema de la muerte épica que se ironiza con la figura del gaucho viejo, cifra del sur, que está esperando, postrado, inmovilizado: él representa la metáfora del Sur; es decir, que el hombre debe pelear, debe tener coraje, debe defender su honor. Dalhmannn recibe su destino de manos del gaucho viejo: el puñal es el símbolo de su destino, de su muerte: “*Era como si el Sur hubiera resuelto que Dalhmann hubiera aceptado el duelo.*” (79)

La figura del viejo gaucho sólo existe para propiciar el duelo: ésta es su función infinita. El hombre ha venido al Sur para que se cumpla su destino; los personajes de la taberna son piezas de un ajedrez narrativo que se mueven para producir una acción y para que surja la

ironía paradójica de que el asesinado espera su muerte. Y éste ve prefigurar su destino en el último minuto.

Lo paradójico es que el personaje debió morir de septicemia; sin embargo, sus deseos de morir de una forma épica le es concedida.

Su idea espinosiana de Dios le cumple su voluntad:

“sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto, y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavarón la aguja. Sintió, que si él, entonces hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.”⁽⁸⁰⁾

Dalhmán recibe la muerte deseada, reivindica su origen, muere estoicamente, no como un simple bibliotecario. Se impone el criollismo.

Se presenta la ironía por contraste porque vive como bibliotecario y muere como un supuesto gaucho. Digo supuesto, porque

“Alguna vez había jugado con el puñal, como todos los hombres, pero su esgrima no pasaba de una noción de que los golpes deben ir hacia arriba y con el filo para adentro... Dalhman empuña con firmeza el cuchillo que acaso no sabrá manejar.”⁽⁸¹⁾

Dalhmnn, idealista y soñador, nos recuerda, de alguna forma, a Don Quijote.

Esta figura patética del gaucho es una forma de ironía contextual porque ésta es la manera que Borges elige para caracterizar a sus personajes gauchescos, detenidos en el tiempo por la imagen mitológica de Martín Fierro; es la imagen estática de Recabarren y la del negro que espera la venganza, como el viejo sin ser nadie, o como la del gaucho, postrado de *"Funes, el memorioso"*: *"El tiempo es una ilusión y hay que tratar de olvidarla."*⁽⁸²⁾

La ironía textual consiste en que las figuras gauchescas están allí como piezas de ajedrez de un Sur mitológico en espera de que el destino y la muerte trágica de otro las ponga en movimiento. De esta forma, Borges asume la tradición de la literatura gauchesca: indica su particularidad, la repite, la reitera y la vuelve a repetir para indicar que la literatura gauchesca se detuvo. Que ésta conformó un sistema cerrado de valores culturales que crea una nueva mitología: la del coraje. La ironía opera ahora en la relación entre lo específico, lo

gauchesco y lo universal.

1.8. Funes, el memorioso

El personaje de Borges tiene como fundamento irónico su carácter inverosímil: un hombre es capaz de recordar todo porque tiene una prodigiosa memoria; sin embargo, tiene un gran impedimento: no puede generalizar, es decir, carece de capacidad analítica. Posee una memoria infinita que en lugar de enriquecer el pensamiento, le resta cualquier posibilidad de razonar. La ironía invierte los principios rectores de la estética: la realidad copia la fantasía; en Funes, la fantasía copia la realidad porque propone una realidad inverosímil.

La condición hiperbólica de Funes produce una ironía, porque la exageración pormenorizada de cada detalle, le dan carácter de inverosimilitud a este personaje:

"Locke, en el siglo XVII postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto,

Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado”⁽⁸³⁾

En Funes, la realidad es inverosímil por no decir falsa. Es decir, puede existir una memoria extraordinaria, pero no llegar a los extremos del personaje borgeano.

“Charles Berlitz en su obra El mundo de lo insólito y lo inverosímil, da cuenta de la memoria del inglés Daniel McCarney, quien tenía la capacidad de recordar cualquier cosa que hubiera pasado por su mente durante la mayor parte de su vida. Su memoria iba más allá de los datos y fechas sobre el tiempo, puesto que podía recordar lo que había desayunado, almorzado y cenado durante los últimos 40 años. Conservó esta notable memoria, hasta el día en que murió en 1887, a los setenta años.”⁽⁸⁴⁾

La ironía es contextual: afecta las creencias del lector que puede imaginar un personaje inverosímil en la realidad, pero verosímil en la literatura. Dentro del texto, el hablante Borges inicia la narración utilizando el recurso del contraste, para ofrecer un indicio del tema que le interesa tratar: entre su memoria de simple mortal con la del memorioso Funes: *“Lo recuerdo (yo, no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto).”⁽⁸⁵⁾* Repite

siete veces la palabra **recuerdo** para crear un clima propicio que resalte la capacidad memorística de Funes. Estas alusiones al recuerdo tienen como propósito crear verosimilitud en el relato

Otra forma de ironía observada es la minimización del narrador, en la que la figura de éste, al ser comparado con la de Funes, es ínfima. Es irónico que el narrador se compare con el personaje y mucho más que se rebaje ante el mismo, porque no puede dar un testimonio fidedigno; sin embargo, Funes es capaz de dar cuenta del mínimo detalle. Es importante destacar en la cita, la ironía de la aserción en la que el adverbio “acaso” relativiza y hace imprecisa la expresión: *“mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre...”*⁽⁸⁶⁾ No obstante, recordemos que Funes es incapaz de pensar.

Otra expresión de la ironía la hallamos cuando el hablante hace referencia a Pedro Leandro Ipuche, escritor uruguayo, cercano a la época de Borges, quien es citado para dar muestra de una exagerada erudición, que es falsa. Borges satiriza a Ipuche porque propone una comparación, supuestamente erudita, empleando tres palabras que

para nada caracterizan a Funes: “Zarathustra cimarrón y vernáculo”
Ipuche destaca su erudición, cuyo eje cultural es europeo, y le
atribuye a Funes una característica que no le corresponde:

“Pero Leandro Ipuche ha escrito que Funes es el precursor de los super hombres; “un Zarathustra cimarrón y vernáculo”; no lo discuto, pero no hay que olvidar que era un compadrito de Fray Bentos con ciertas incurables limitaciones.”⁽⁶⁷⁾

El mismo narrador nos ubica en la realidad.

Otra forma de ironía es la alusión indirecta a la incultura de Funes, quien era un muchacho común y corriente, hijo de una planchadora, de padre desconocido, retraído y siempre sabía la hora sin consultar el reloj. Su vida monótona cambió cuando cayó de un caballo y sufrió un fuerte golpe en la cabeza, que lo dejó tullido y sin esperanzas:

“Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles.”⁽⁶⁸⁾

En la cita anterior, detectamos que se produce ironía por meiosis

porque encontramos una exagerada despreocupación, por parte de Funes ante su trágico accidente, cuando le resta importancia a un hecho que lo afectará hasta su muerte. El contrasentido de esta ironía de la vida consiste en que el azar interviene de una forma curiosa. Por lo general, quien recibe un golpe así, pierde la memoria; Funes adquiere una hiperbólica memoria, pero es incapaz de pensar. Tiene la habilidad de reconstruir un día entero y esto le toma otro: un ejercicio inútil. Antes era un hombre gris, pero libre; ahora, un hombre postrado y esclavizado por su memoria:

"Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos."⁽⁸⁹⁾

Se nos ocurre comparar a Funes con un libro cerrado que sólo consta de información que espera ser leída y aprehendida. Funes es la metáfora de un libro no leído, que está allí, lleno de información, esperando a un lector que lo transforme en material útil. El cuento "Funes", permite dramatizar las ideas de Borges sobre el papel de la

literatura: *"Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido los hombres desde que el mundo es mundo. (...) Mi memoria, señor, es como vaciadero de basura."*⁽⁹⁰⁾ La idea es que si no utilizo lo que sé, no sirve de nada.

Los recursos de la ironía dan pie para que el relato avance por medio de un clima de contrastes y dramatismo emocional, que no permiten al lector la posibilidad de una interpretación baladí de los hechos inverosímiles de la memoria de Funes. Los recuerdos imprecisos se hacen efectivos porque se recuerdan las emociones relacionadas con los hechos.

Sin embargo, el texto avanza partiendo de una aparente dramatización, que realmente niega la tragedia de Funes: se quiere hacer ver que lo ocurrido fue benéfico para él. Este contexto dramático (accidente de Funes, muerte del tío del narrador, postración de Funes, etc.) trata de ocultar la verdadera intencionalidad del texto: la inutilidad de una memoria prodigiosa que no aporta nada valioso. Sin embargo, este contraste llama la atención porque le crea un clima euforizante y estimulante al lector.

La dramatización del personaje postrado y Hadlík (protagonista de "El Milagro Secreto"), brindan la perspectiva de que frente a la muerte, la memoria y la literatura hacen que mucho tiempo nos parezca un instante. La memoria de Funes era infinita, la comparamos con la memoria de la humanidad; Hadlík pide tiempo para terminar su obra; le es concedido un año en un minuto a la literatura: la literatura encierra infinitas creaciones. La literatura y la memoria son inmortales; ambas son arquetipos del Universo:

"Lo cierto es que vivimos postergando todo lo postergable; tal vez todos sabemos que somos profundamente inmortales y que tarde o temprano, todo hombre hará todas las cosas y lo sabrá toda."⁽⁹¹⁾

Este caso, se expresa el concepto - ironía conceptual - de la literatura, de la memoria y el tiempo, en la que se hace que el mundo literario coincida con la concepción del mundo de Baruch Spinoza, en la que todo acto es la repetición de la eternidad.

Funes y su prodigiosa memoria son capaces de crear una realidad paralela a la realidad real. Dentro de ese paralelismo es que el relator

Borges descubre la interporalidad entre la tradición - historia y la interrelación de todos los hombres. *"Ireneo Funes tenía diecinueve años; había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides "* (82)

Funes, en el presente, es una reiteración del tiempo de la eternidad; en su eterno presente, que es la memoria, está la eternidad. Funes es un pretexto para justificar la literatura como memoria de la cultura. La memoria, como la literatura, crean un contexto análogo de lo real, porque acaso no sabemos lo que es la realidad.

1.9. La muerte y la brújula

La primera ironía que notamos en este cuento, es la relacionada con *la inversión de las formas en el género policíaco*. En este género, por lo general, la trama se disuelve en el desenlace, manteniendo al espectador - lector en suspenso. Sin embargo, no es ingenuo por parte de Borges adelantarnos el final: al hablante no le interesan los asesinatos, sino la búsqueda en sí: se investiga el crimen en base a

indicios, palabras claves, nombres de libros. En la historia que abordamos, el desenlace se nos brinda desde el primer párrafo:

“Erik Lönnrot no logró imperdir el último crimen, pero es indiscutible lo previó. Tampoco adivinó la identidad del infausto asesino de Yarmolinsky, pero sí la secreta morfología de la malvada serie y la participación de Red Scharlach, cuyo segundo apodo es Sacharlach el Dandy. Ese criminal (como tantos), había jurado por su honor la muerte de Lönnrot, pero éste nunca se dejó intimidar.”⁽⁹³⁾

El protagonista de “La Muerte y La Brújula” como todos los héroes de Borges, descubre frente a la muerte el misterio de la realidad. Se descubre como miembro de un universo paralelo: un universo que está al lado del real, cuyas reglas son regidas por cifras (el azar).

Red Scharlach es el asesino intelectual, su nombre evidencia la función que desempeñará en esta trama. Su hermano fue encarcelado por Lönnrot hacía tres años, por lo tanto, busca venganza. Sin embargo, su odio y la necesidad de cumplir su objetivo, se verán obstaculizados por una serie de impedimentos que retardarán su “fin”. Los crímenes que se dan son los del escritor judío Yarmolinsky a manos de Daniel Azevedo; el segundo, es el de Azevedo, cómplice de

Scharlach; el tercer crimen es ficticio: es el asesinato de Ginzberg Ginsburg, de quien Scharlach nos revela: “*soy yo*”

El primer crimen es cometido contra el escritor Yarmolinsky. Scharlach y su colega Daniel Azevedo, planean el robo de las joyas del Tetrarca. Azevedo se emborracha con el dinero que le habían adelantado e irónicamente se equivoca de fecha, por lo que apresura los acontecimientos y trastoca los planes: confunde la habitación, introduciéndose en la de Yarmolinsky, quien se encontraba escribiendo un artículo sobre “El Nombre de Dios”. La víctima trata de pedir ayuda pero es apuñalada en el pecho. Había escrito las primeras palabras de su artículo: “*La primera letra del Nombre ha sido articulada.*” Interviene el azar, porque Yarmolinsky es una víctima casual y su muerte sirve como justificación para matar a Azevedo. Con esta muerte, Scharlach inicia el juego de los indicios dirigidos a Lönnrot, que nos conducen a detectar la ironía que consisten en aclarar las verdaderas razones que marcan el camino hacia su asesinato: “*Así lo entendió el público; yo, sin embargo, intercalé repetidos indicios para que usted, el razonador Erik Lönnrot, comprendiera que es cuádruple.*”⁽⁹⁴⁾

El segundo asesinato es el de Azevedo, quien fue una víctima necesaria por tres razones: porque era un traidor, porque su captura podría aniquilar el plan de matar a Lönnrot y para vincular su cadáver al asesinato anterior.

El tercer crimen consiste en el *aparente* asesinato de Ginzberg Ginsburg. Schalach se disfraza y se autosecuestra: dos arlequines, en época de carnaval, se lo llevan y dejan la pista del asesinato: *“La última letra del Nombre ha sido articulada.”* ⁽⁹⁵⁾ Finge ser la persona que podría dar la información, a cambio de dinero, de las muertes de Yarmolinsky y Azevedo.

La investigación de estos hechos de sangre está a cargo de dos detectives. Por un lado, Lönnrot, quien es el protagonista; es un asiduo lector (*bibliófilo*). Se fundamenta en la obra de Yarmolinsky para desenredar los crímenes. Para él lo más importante es la literatura; su investigación, un tanto metafísica, lo lleva a desarrollar sus indagaciones por medio de símbolos. Es un detective intelectual, que investiga asesinatos intelectuales, llevados a cabo por un asesino

intelectual Polemiza con el punto de vista del detective Treviranus, quien explica los asesinatos desde otro punto de vista, desde una perspectiva más realista. Uno es el contrario del otro; encontramos ironía por contraposición de las ideas de estos personajes. Uno investiga los diversos nombres de Dios, para dar con el asesino; el otro, los hechos concretos:

*“Treviranus y Lönnrot debatían con serenidad el problema.
- No hay que buscar tres pies al gato - decía Treviranus -
(...) Todos sabemos que el Tetrarca de Galilea posee los mejores safiros del mundo. Alguien, para robarlos, habrá penetrado aquí por error. Yarmolinsky se ha levantado; el ladrón ha tenido que matarlo. ¿Qué le parece?
Posible, pero no interesante - respondió Lönnrot -.
Usted replicará que la realidad no tiene la mejor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón.
(...)
Treviranus repuso de mal humor:
No me interesan las explicaciones rabínicas; me interesa la captura del hombre que apuñaló a ese desconocido.” (96)*

En la caracterización de la primera víctima se declara irónicamente la muerte como el cumplimiento de un destino, porque se produce una serie de circunstancias que dan como resultado dicho suceso. Podemos conjeturar, a partir de la alusión irónica de una de las obras

de Yarmolinsky **Historia de la secta de los Hasidim**, en otras palabras. **historia de la secta de los asesinos**, que Lönnrot encontró en esta obra, y en el resto, un motivo para el crimen y una excusa para leer.

En un dialogo entre los detectives Lönnrot y Treviranos se detecta la ironía denominada antimetátesis:

*“- El día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el siguiente anochecer.
El otro ensayó una ironía
-¿Ese es el dato más valioso que usted a recogido esta noche?”⁽⁹⁷⁾*

Esta clase de ironía consiste en utilizar en el diálogo las palabras del interlocutor, en este caso Treviranos. De tal forma que el lector entienda lo contrario debido a que en el sentido que aquél le da, resulta inverosímil. La señal que indica que se trata de una ironía está en el contexto, debido a que la interrogación retórica expresa lo contrario. Además, observamos que la ironía se ve reforzada por la intervención directa del narrador.

La reiterada afirmación de la ironía enfatiza la doble investigación e interpretación de los hechos: una realizada por el detective Treviranos basada en la supuesta realidad y lógica de los hechos; la otra, por Lönnrot, orientada por la idea metafísica o por el aspecto intelectual. Los argumentos de Treviranos parecen los más acertados, y en el transcurso del relato lo son, pero al final se demuestra lo contrario. La posición de Lönnrot es la correcta: se necesita una investigación metafísica para un crimen metafísico.

Los motivos del asesino son baladíes; las causas que él expone, entre otras, son la captura y encarcelamiento de su hermano y las heridas que recibió en un tiroteo policial. Ese odio acendrado hacia el detective sólo se explica si es una vindicación literaria o una vindicación de la cábala. Irónicamente, **Vindicación de la cábala** (que es un ensayo de Borges) es el primer libro citado de Yarmilinsky. Esto nos lleva a la conclusión de que esta obra se convertirá en un indicio para la investigación del asesinato; la palabra vindicación (venganza) está íntimamente relacionada con el asesino Scharlach (escarlata – rojo – sangre), es lo que lo mueve en el desarrollo de la trama. Es un

hombre encerrado en un laberinto de odio.

El sustantivo cábala está estrechamente vinculado con las creencias del pueblo judío: la cábala es una interpretación mística de la Biblia. Recurriendo al valor numérico de las letras hebreas. Esto es irónico porque no es la motivación por la que actúan los asesinos reales, pero no olvidemos que se trata de una obra en la que la ficción no es imitación de lo real sino que es la prefiguración de otra realidad. Todo lo anteriormente expuesto, podría ser también una cábala, puesto este término también significa suposición.

La ironía se da desde el inicio. El hablante realiza un juego intelectual con el número 3, que repite constantemente en distintas formas ***“Tercer Congreso”, “Treviranos”, “buscarle los tres pies al gato”, “tres de diciembre” “tres de enero”, “tres de febrero”*** (fechas de los asesinatos), ***“triple misterio”, “triángulo equilátero y místico”, “tres lugares”***. La cábala del tres tiene la intencionalidad de condicionar al lector para que piense que son tres los asesinatos que se van a cometer.

Scharlach es quien nos aclara la incertidumbre, creándonos la certeza

cuando hace alusión a la palabra “tetragrámaton”, que se refiere irónicamente a cuatro asesinatos y no a tres. Utiliza, además, el término “Tetrarca” que por el sonido podríamos asociarlo con la cifra tres, pero que realmente se refiere al cuatro. Otro indicio son los puntos cardinales; las muertes se ejecutarán tomando en cuenta las cuatro direcciones de la rosa de los vientos: *“Un prodigio en el Norte, otro en el Este y en el Oeste, reclaman un cuarto prodigio en el Sur; en el tetragrámaton - el Nombre de Dios, JHVH – consta de cuatro letras.”*⁽⁹⁸⁾ Se repite el juego con el número cuatro. Todos estos indicios de ironía son ampliados por la carta que envía Baruch Spinoza a Treviranus para enterarlo de que no habrá un cuarto crimen. Scharlach, escudado, nuevamente en un seudónimo, cita al filósofo que vivió siglos antes. La ironía es total cuando comprobamos que no se trata de realmente de cuatro crímenes sino de tres: el tercer crimen, el de Ginberg – Scharlach - no se cometió.

“La carta profetizaba que el tres de marzo no habría un cuarto crimen, porque la pinturería del Oeste, la taberna de Rue de Toulon y el Hotel du Nord eran “los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico ; el plano demostraba en tinta roja la regularidad de ese triángulo. Treviranus leyó con resignación ese argumento more geométrico y mandó la carta y el plano a casa de Lönnrot – indiscutible merecedor de tales

locuras.” (99)

El **more geométrico** es un argumento de B. Spinoza, la cual sirve como fundamento para desarrollar la trama de este cuento. La misma consiste en explicar una realidad basada en la geometría, presente en la narración.

En este cuento, se contrapone la lógica de la narración con el azar. Se avanza por medio de ambas formas en frases expresadas por investigadores, asesinos y víctimas. Se produce un mundo marcado por la ironía que se desentraña al final cuando se descubre que se encuentra en un mundo geométrico, paralelo al de la realidad, donde sus leyes son las de un reflejo y no las de la realidad:

“Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad del camino entre los dos, aguérdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad del camino máteme en D, a como ahora va a matarme en Triste Leroy.” (100)

La ironía es total por la inversión de los conceptos, la dramatización

del que descubre la verdad antes de la muerte y la paradoja de tener la conciencia de pertenecer a un universo paralelo, al mundo de la ficción donde la muerte no existe aunque se cometan crímenes. Lo importante no es la vida o la muerte, sino el universo paralelo; es decir, más allá de la muerte.

Antes de morir, irónicamente Lönnrot tiene un escarceo intelectual con Scharlach, sobre el problema metafísico de la muerte; el detective hace referencia al laberinto griego que consta de una sola línea en la que se han perdido muchos filósofos. La misma la asociamos con la vida; en ella se han perdido muchos hombres en búsqueda de la verdad o de la esencia de la vida. Lönnrot le recalca que es inútil todo el ejercicio intelectual realizado, porque le sobraron *tres líneas* del laberinto, que es la vida. Hubiera sido más sencillo matarlo sin mayores complicaciones. Tomes el camino que tomes, tu destino será siempre el mismo. Scharlach le promete ese laberinto que es en una sola línea, pero en un universo paralelo, regido por leyes inmutables:

“para lo otra vez que lo mate, le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible e incesante. Retrocedió unos pasos. Después muy cuidadosamente, hizo fuego.”⁽¹⁰¹⁾

Se da, además, el eterno retorno, la vida y los hechos se repiten cíclicamente. Lönnrot sabe que Scharlach lo volverá a matar en el mundo paralelo, porque su venganza es eterna. Otra forma de la ironía es la presencia de la figura del asesino “intelectual” que deja pistas que marcan el camino del crimen a Lönnrot, quien es el objetivo de su venganza: *“Así lo entendió el público; yo, sin embargo, intercalé repetidos indicios para que usted, el razonador Erik Lönnrot, comprendiera que es cuádruple.”⁽¹⁰²⁾* En otras palabras, la ironía surge porque la obra postula otra realidad, cuyas leyes están determinadas por la literatura, la escritura y la lectura.

CONCLUSIONES

Después de analizar los textos de la obra Artificios, del escritor argentino Jorge Luis Borges, es evidente que la ironía estructura sus principales intenciones semánticas. De esta manera, la ironía organiza una forma de crítica que pone en duda las creencias que tenemos de la realidad; los valores en que se sustenta la sociedad, como la ideología, la historia, las tradiciones culturales y los valores intersubjetivos por medio de los cuales elaboramos una concepción del mundo. Inclusive, es una crítica de la originalidad como valor primordial de la escritura.

El primer aspecto que debemos destacar es que la ironía borgeana cuestiona todo tipo de certezas, todo tipo de convicciones y obliga al lector a partir de cero en el conocimiento porque, irónicamente, la literatura trata de una visión de la realidad que cuestiona las ideas que se tienen de la misma.

La ficción está contra la epistemología, pero no debemos olvidar que se trata de la literatura y no de la ciencia.

Su ficción es verosímil y no es verdadera. Pero en algún lugar de la paradoja estética transforma lo ficcional en verosímil. La ironía emerge en la recepción del lector que cree que toda experiencia estética debe coincidir con sus creencias y convicciones, ya sea reforzándolas o negándolas en su valor de verosimilitud. Este margen produce un amplio espacio para la ironización. Por ejemplo, esto lo vemos en la idea convencionalizada de que Judas actuó como traidor .

Encontramos que la ironía de Borges se sustenta en una matriz conservadora y tradicionalista, para investigar sus premisas. Su visión del mundo antepone valores religiosos y teológicos supuestamente superados en la conciencia del hombre moderno, pero la crítica de los valores de la modernidad le dan pertinencia y vigencia a estos valores propios de una mentalidad religiosa. En sus textos, la ironía mayor es la duda y la incertidumbre total de la realidad que se equipara con la literatura, porque los hombres no saben a ciencia cierta qué es la

realidad.

La ironía se acrecenta cuando Borges declara que descrea de las ideas teológicas que sustentan su estética. Queda entonces la creación suspensa en la ironía total, cuando la literatura se comporta como un acto de creación pura donde el hombre está más allá del bien y del mal, aunque no lo sepa. La ironía le devuelve esa conciencia por lo que tiene que reiniciar, reorganizar y rearticular todas sus certidumbres para inundarlas de nuevas dudas por medio de la ironía y el escepticismo total de Borges. La conclusión es que las certidumbres de la modernidad son tan frágiles que no resisten a la ironía

Coincido con lo que expresa Luisa Bloc de Behar cuando destaca: **“La ironía actúa como una forma de comprender o negar las leyes de lo real”**. Borges funda entonces un nuevo contrato de verosimilitud con el lector, ya que el efecto estético desarticula toda idea de realidad y compara la realidad con la ficción. Origina ***“un contrato de iniciación al borde mismo del decir y no decir, de ser y parecer, una zona de***

tránsito y transacción, de pasaje y compromiso: un subterfugio de verdad". Esto implica, sobre todo, la reconversión de todas las creencias. Sólo en este sentido la ironía produce una concepción del mundo literario como realidad paralela, como espejo crítico del mundo

Podemos concluir, que para Borges el valor de la ironía es el de crítica intelectual que exige como deber la reconstitución de la sociedad, que exige poner en duda a la sociedad y al hombre, sus tradiciones y sus valores. Pone en duda un ideal antropológico del hombre con relación a su condición humana, a su visión de la realidad, a la presencia de un destino trágico. A la crítica de la mentalidad conformista, a las creencias en el valor, la heroicidad, la certidumbre del saber, la legitimidad del poder y las formas de perpetuarse por medio de la estupidez, las falsas tradiciones y mitos del poder

La ironía de Borges cuestiona al lector y lo hace dudar de sus juicios y sus convicciones. Lo verdadero y lo falso carecen de todo valor desde el punto de vista cultural, es inútil intentar una clasificación ética para agotar una erudición a la que sólo le interesa lo literario

Borges introduce la ironía para romper el monologuismo ideológico y representar artísticamente la idea, para esto emplea: la paradoja, la hipérbole, el dobléz, el contraste, el espejo, el laberinto.

Con la ironía se hace una invitación a la libre interpretación, para Borges la ironía es una forma estética.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

1. Olea Franco, Rafael El otro Borges. El primer Borges. Serie Estudios de Lingüística y Literatura. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A. 1993. Pág. 123.
2. Behar, Lisa de. Al margen de Borges. Siglo Veintiuno Editores. México, 1987. Pág. 123.
3. Ídem, pág. 46
4. Sucre, Guillermo. "La máscara, la transparencia", en El otro Borges. El primer Borges, de R. Olea Franco. Pág. 285.
5. Borges en la Escuela Freudiana. Editorial Agalma. Buenos Aires. 1993. Pág. 54.
6. Behar, Lisa de. Op. cit., pág. 53.
7. Ídem, pág. 12-13
8. Booth, Wayne C. Retórica de la Ironía. Editorial Taurus. España, 1986. Pág. 26.
9. Ídem, pág. 26
10. Ídem, pág. 88
11. Borges, Jorge Luis. "Discusión", en Prosa completa. Volumen 1. Narradores de Hoy. Editorial Bruguera. España. 1980. Pág. 103.
12. Borges, Jorge Luis. "Una vindicación de la cábala", en Prosa completa. Pág. 143.
13. Booth, Wayne C. Op. cit. Pág. 165

14. Borges, Jorge Luis. "La supersticiosa ética del lector", en Prosa completa. Pág. 135.
15. Sarlo, Beatriz. Borges, un escritor en las orillas. 2ª edición. Editorial Planeta. Argentina, 1994. Pág. 114.
16. Ídem, pág. 113
17. Mateo, Fernando. Borges dos palabras antes de morir. Editores Argentina, 1994. Pág.
18. Alifano, Roberto. Biografía Verbal. Plaza Janes Editores. España, 1988. Pág. 36.
19. Carrizo, Antonio. Borges, el memorioso. Fondo de Cultura Económica. México, 1986. Pág. 16.
20. Behar, Lisa de. Op. cit, pág. 46
21. Borges, Jorge Luis. "La supersticiosa ética del lector", en Prosa completa. Pág. 135.
22. Ídem, pág. 138
23. Borges, Jorge Luis. "Tres versiones de Judas", en Artificios, en Prosa completa. Pág. 515
24. Ídem, págs. 516-517
25. Ídem, pág. 516
26. Ídem, pág. 517
27. Echavarría, Arturo. Lengua y Literatura de Borges. Editorial Ariel España, 1983. Pág. 26.
28. Ídem, págs. 115-116

- 29 Mateo, Fernando Op. cit., págs. 168-169
30. Borges, Jorge Luis. "Tres versiones de Judas", en Prosa completa
Págs. 517-518.
31. Ídem, pág. 517
- 32 Ídem, pág. 518
- 33 Ídem
34. Ídem, pág. 519
35. Ídem, pág. 518
- 36 Ídem, 516
37. Ídem
- 38 Ídem, 519
39. Echavarría, Arturo. Op. cit., pág. 44
- 40 Borges, Jorge Luis. "La postulación de la realidad", en Prosa completa.
Pág. 155
- 41 Ídem, pág 156
- 42 Borges, Jorge Luis. "La secta del Fénix", en Artificios, en Prosa completa. Pág. 526
43. Ídem, 525
- 44 Ídem
45. Ídem,
- 46 Ídem

47. Ídem
48. Ídem
49. Ídem
50. Borges, Jorge Luis. "La forma de la espada", en Artificios, en Prosa completa. Pág.487.
51. Ídem, 488
52. Ídem, 489
53. Ídem, 490
54. Borges, Jorge Luis. "El tema del traidor y el héroe", en Artificios, en Prosa completa. Pág. 491.
55. Ídem, pág. 491
56. Ídem
57. Ídem, pág. 494
58. Ídem, pág. 492
59. Ídem, pág. 493
60. Ídem, pág. 508
61. Ídem, pág. 509
62. Ídem, pág. 511
63. Ídem, pág. 512
64. Ídem

65. Borges, Jorge Luis. "Martín Fierro", en Artificios, en Prosa completa. Pág. 334
66. Borges, Jorge Luis. "El fin", en Artificios, en Prosa completa. Pág. 524.
67. Ídem, págs. 522-523
68. Borges, Jorge Luis. "El desafío", en Prosa completa. Pág. 98
69. Ídem, 95
70. Borges, Jorge Luis. "Dos cartas", en Prosa completa. Págs. 99-101
71. Borges, Jorge Luis. "Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriego" en Prosa completa. Pág. 86.
72. Borges en la Escuela Freudiana. Pág. 65
73. Borges, Jorge Luis. "El fin", en Prosa completa. Pág. 529.
74. Alifano, Roberto. Biografía Verbal. Pág. 97.
75. Borges, Jorge Luis. "El fin", pág. 532.
76. Ídem, pág. 531
77. Ídem, pág. 534
78. Ídem, pág. 531
79. Ídem, pág. 534
80. Ídem, pág. 535
81. Ídem
82. Borges en la Escuela Freudiana. Pág. 69.

- 83 Borges, Jorge Luis. "Funes, el memorioso", en Artificios, en Prosa completa. Pág. 482.
- 84 Berlitz, Chartes. El mundo de lo insólito y lo inverosímil. Plaza Janes. Argentina. 1993. Págs. 233-234.
85. Borges, Jorge Luis. "Funes, el memorioso". Pág. 504.
86. Ídem, pág. 477
- 87 Ídem
- 88 Ídem, pág 481
89. Ídem, pág 484
90. Ídem, pág. 481
- 91 Ídem, pág. 482
92. Ídem, pág. 484
93. Borges, Jorge Luis. "La muerte y la brújula", en Artificios, en Prosa completa. Pág. 495.
94. Ídem. pág. 504
95. Ídem, pág. 499
96. Ídem, pág 496
- 97 Ídem, pág 500
98. Ídem, pág 505
- 99 Ídem, pág. 500
- 100 Ídem, pág. 505

101. Ídem.

102. Ídem, pág. 504

BIBLIOGRAFÍA

Alifano, Roberto. Biografía Verbal. Plaza y Janes, S.A. España. 1988.

Behar, Lisa de. Al Margen de Borges. Siglo Veintiuno Editores. México. 1987.

Bennstain, Helena. Diccionario de Retórica y Poética, 5ª Edición. Argentina. 1995.

Berlitz, Chartes. El mundo de lo insólito y lo inverosímil. Plaza Janes. Argentina. 1993.

Booth, Wayne C. Retórica de la Ironía. Editorial Taurus. España. 1986.

————— Retórica de la Ficción.

Borges, Jorge Luis. Antiguas Germánicas. Fondo de Cultura Económica México. 1951.

Antología de la Literatura Fantástica. Editorial Sudamericana. Argentina. 1975.

Antología Poética Argentina. 3ª Edición. Editorial, S.A. Buenos Aires. 1975.

Borges en la Escuela Freudiana. Editorial Agalma Buenos Aires. 1993.

Contra Borges. Editorrial Salerna. Buenos Aires 1978.

Discusión. 2ª Edición. Emecé Editores. Buenos Aires. 1964.

Historia Universal de la Infamia. Editorial Planeta. Buenos Aires. 1965.

- Prosa completa. 3ª Edición. Editorial. España. 1980.
- Whitman, Walt. 3ª Edición. Editorial Hojas Secas. Argentina. 1982.
- Diálogos Últimos. Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari. Editorial Sudamericana. Argentina. 1987.
- Carrizo, Antonio. Borges el memorioso. Fondo de Cultura Económica. México. 1986.
- Echavarría, Arturo. Lengua y Literatura de Borges. Editorial Ariel. España. 1983.
- Grupo M. Retórica General. Editorial Paidós. España. 1987.
- Lalande, André. Vocabulario Técnico y Filosófico de la Filosofía. Librería "El Ateneo" Editorial. Argentina. 1967.
- Mateo, Fernando. Borges, dos palabras antes de morir. Editores, Argentina, L. 1994.
- Olea, Franco. El otro Borges. El primer Borges. Buenos Aires. Fervor. 1993.
- Pérez, Alberto J. Poética de la prosa de J.L. Borges. Editorial Cremos, S.A. Madrid. 1986.
- Salas, Horacio. Borges, una biografía. 2ª Edición. Editorial Planeta. Argentina. 1994.
- Sarlo, Beatriz. Borges, un escritor en las Orillas. 2ª Edición. Editorial Planeta. Argentina. 1994.
- Todorov, Tzvetan. Interpretación y Simbología. Editorial Coyoacán, S.A. México. 1994.
- Introducción a la Literatura Fantástica. Editorial Coyoacán, S.A. México. 1992.